Preferinţa latentă a japonezilor pentru frumuseţea perisabilă se explică prin sensibilitatea lor pronunţată faţă de trecerea timpului. „Tirania timpului” a fost într-adevăr o temă omniprezentă în literatură şi artă. Faptul că japonezii au fost în măsură să utilizeze această temă pentru a-şi găsi împlinirea înclinaţiei lor, dincolo de universul frumuseţii convenţionale, în lucrurile care, sub semnul ofilirii şi al degradării, simt literalmente devastate de timp, reprezintă un prinos adus geniului estetic şi artistic japonez.

PAUL VARLEY

ISTORIE

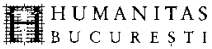
Herbert Paul Varley (1931 – 2015), profesor emerit

de istorie japoneză al Universităţii Columbia, principala autoritate americană în domeniul istoriei culturii medievale japoneze, a predat vreme de patru decenii cursuri de istorie şi civilizaţie japoneză, de istorie a „drumului ceaiului” şi de istorie a samurailor. Fost combatant în Războiul din Coreea (1950), licenţiat al Universităţii din Lehigh (Bethlehem, Pennsylvania) în 1952, master al Universităţii Columbia în 1961 şi doctor în istorie la aceeaşi universitate în 1964.

În decursul ilustrei sale cariere, Paul Varley a publicat 38 de volume şi 124 de articole, dintre care amintim lucrările despre Războiul Onin (*The Onin War*: *History of its Origins and Background with a Selective Translation of the Chronicle of Onin*, Columbia University Press, New York, 1967), despre restauraţia imperială în Japonia medievală *timperial Restoration in Medieval Japan*, Columbia University Press, New York, 1971), despre samurai (împreună cu Ivan şi Nobuko Morris) – *The Samurai*, Pelican Books, 1974 –, despre civilizaţia ceaiului în Japonia (împreună cu Kamakura Isao) – *Tea* în *Japan*: *Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989 –, despre războinicii japonezi (*Warriors of Japan as Portrayed in the War Tales*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1994). Cea mai cunoscută operă a sa rămâne *Cultura japoneză* (cu patru ediţii la University of Hawaii Press: ediţia I, în 1974; ediţia a IV-a – după care s-a realizat prezenta traducere în limba română –, în 2000).

Membru activ al Asociaţiei pentru Studii Asiatice, al Societăţii Japonia şi Kai Konnichi din Hawaii, P. Varley a făcut parte din Consiliul de administraţie al Fundaţiei Urasenke Tea din New York şi al Centrului Cultural Japonez din Hawaii. În 1996 a primit din partea guvernului japonez, în semn de recunoştinţă pentru contribuţiile sale în domeniul studiilor japoneze, Ordinul „Soarelui Răsare”, cu Raze de Aur şi cocardă.

PAUL VARLEY

CULTURA
JAPONEZA
Traducere din engleză de Ruxandra Mărginean Kohno

Redactor: S. Skultety Tehnoredactor: Manuela Măxineanu Corector: Cristian Negoiţă DTP: Andreea Dobreci, Dan Dulgheru
Tipărit la Art Group
Paul Varley *Japanese Culture* Fourth Edition © 22.000, by Paul Varley All rights reserved.
© HUMANITAS, 2017, pentru prezenta versiune românească
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României Varley, Paul
Cultura japoneză / Paul Varley;
trad.: Ruxandra Mărginean Kohno.
— Bucureşti:
Humanitas, 2017
Conţine bibliografie.
— Index
ISBN 978 – 973 – 50 – 5665-O
I. Mărginean Kohno, Ruxandra (trad.)
008
EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51 www.humanitas.ro
Comenzi online: wwrw. libhumanitas.ro Comenzi prin email: vânzări libhumanitas.ro Comenzi telefonice: 021.311.23.30
Cuprins
Cuvânt introductiv 9
Perioadele şi epocile culturale majore din istoria Japoniei 11
Dinastiile chinezeşti începând cu epoca unificării sub Han. 12
Note de autor... 13

1. Începuturile civilizaţiei japoneze 15
2. Introducerea budismului 35
3. Curtea la apogeu... 68
4. În pragul unei ere noi 101
5. Canoanele gustului medieval... 117
6. Japonia unificată. 173
7. Înflorirea unei culturi burgheze. aoo
8. Tendinţe heterodoxe 247
9. Întâlnirea cu Occidentul. 282
10. Roadele erei moderne 324
11. Cultura contemporană 363
Glosar... 419
Note 423
Bibliografie selectivă. 435
Indice 441
Lui Donald Keene

Cuvânt introductiv

A trecut peste un sfert de veac de la publicarea *Culturii japoneze*. Cu fiecare nouă ediţie, cartea a sporit în amplitudine. Astfel, în vreme ce prima ediţie [1974] s-a terminat cu sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial, ediţia a doua a inclus un capitol postbelic (care s-a dovedit a fi cel mai lung capitol din carte). Când University of Hawaii Press a publicat cea de-a treia ediţie, în 1984, editorul a refăcut întregul text şi mi-a îngăduit să adaug material unde am socotit necesar. O dată în plus, în această a patra ediţie, textul a fost revăzut şi am avut posibilitatea să vin cu ample materiale noi în domenii precum sistemul de valori al samurailor, budismul zen, ceremonia ceaiului (*chanoyu*), confucianismul în epoca Tokugawa, istoria celor patruzeci şi şapte de *ronin*-i, cărturarii Mito de la începutul secolului al XIX-lea, precum şi cultura de masă şi cea a benzilor desenate din epoca actuală.

Cum arătam în prefaţa primei ediţii, *Cultura japoneză* este gândită ca o vedere de ansamblu, adresată cititorului universal, asupra culturii japoneze, inclusiv a

religiei, gândirii, artelor vizuale, literaturii, teatrului, cinematografului – şi artelor speciale, precum ceremonia ceaiului şi arhitectura peisajeră, atât de preţuite în Japonia. Am căutat, în mod special, să leg evoluţiile culturale cu tendinţele politice, sociale şi instituţionale, fără să împovărez textul cu un exces de nume, date şi alte amănunte legate de aceste tendinţe.

Aş vrea să profit de această împrejurare pentru a mulţumi Patriciei Crosby, editorul meu de la University of Hawai-i Press, care mi-a dat curaj să încep revederea şi amplificarea *Culturii japoneze* în vederea acestei a patra ediţii şi care m-a susţinut şi ajutat în diverse proiecte editoriale în decursul anilor.

Honolulu

PV.

Februarie 1999

Perioadele şi epocile culturale majore din istoria Japoniei

Perioada Jomon circa io ooo – 300 î.Hr.

Perioada Yayoi circa 300 î.Hr. – 300 d.Hr.

Perioada mormintelor circa 300 – 552

Epoca Reformei 552 – 710

Epoca Asuka (552 – 645)

Epoca Hakuho (645 – 710)

Perioada Nara 710 – 784

Epoca Tempyo (mijlocul secolului al VIII-lea)

Perioada Heian 794 – 1185

Epoca Jogan (mijlocul-sfârşitul secolului al IX-lea)

Epoca Fujiwara (secolul al X-lea-sfârşitul secolului al XI-lea)

Perioada Kamakura 1185 – 1333

Restauraţia Kemmu 1333 – 1336

Perioada Muromachi (Ashikaga) 1336 – 1573

Epoca Kitayama (sfârşitul secolului al XIV-lea începutul secolului al XV-lea)

Epoca Higashiyama (a doua jumătate a secolului al XV-lea)

Epoca unificării 1568 – 1600
Epoca Azuchi-Momoyama (1568 – 1600 sau 1615)
Epoca Namban (sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea)
Perioada Tokugawa (Edo) 1600 – 1867
Epoca Genroku (circa 1675 – 1725)
Epoca Bunka-Bunsei (sfârşitul secolului al XVIII-lea începutul secolului al XIX-lea)
Perioada Meiji 1868 – 1912
Perioada Taisho 1912 – 1926
Perioada Showa 1926 – 1989
Perioada Heisei 1989
Dinastiile chinezeşti începând cu epoca unificării sub Han
Dinastia Han 206 î.Hr. – 220 d.Hr.
Perioada celor şase dinastii 220 – 589
Dinastia Sui 589 – 618
Dinastia Tang 618 – 907
Perioada celor cinci dinastii 907 – 960
Dinastia Song 906 – 1279
Dinastia Song de Sud (1127 – 1279)
Dinastia (mongolă) Yuan 1279 – 1368
Dinastia Ming 1368 – 1644
Dinastia Ching (Manchu) 1644 – 1911
Note de autor

Numele japoneze: ordinea este numele de familie, urmat de prenume. Astfel, Tokugawa Ieyasu înseamnă Ieyasu din familia Tokugawa. Până la începutul veacului al XIII-lea, la nume se utiliza în mod curent şi *no* („al”) posesiv – bunăoară, Fujiwara no Michinaga însemna Michinaga „ăla familiei Fujiwara.

Perioadele-an: adoptând metoda chinezească, japonezii vremurilor premoderne au marcat „perioadele-an” sau „epocile calendaristice” după cum au considerat de cuviinţă – de la câteva luni, la mai multe decenii. Fenomenele istorice importante, precum Reforma Taika din 645 sau Războiul Onin din 1467 – 1477, au ajuns să fie

cunoscute prin perioadele-an când aceste evenimente au avut loc ori au început. O serie de epoci culturale sau artistice – inclusiv epoca Tempyo din secolul al VIII-lea şi epoca Genroku de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea – au fost, de asemenea, identificate prin perioadele-an cu care ele au coincis aproximativ. Începând cu perioada Restauraţiei Meiji, din 1868, perioadele-an au coincis cu domniile împăraţilor.

Macronul (semn diacritic de forma unei bare drepte plasate deasupra unei vocale; cantitate lungă): l-am utilizat la transcrierea unor cuvinte japoneze, pentru indicarea pronunţiei lungi a vocalelor o şi *u*. Conform practicii curente, am omis macronii în cazul numelor de locuri foarte cunoscute – Tokyo, Kyōto, Honshū – şi al unor termeni istorici („shogūn”, bunăoară), care apar în cele mai multe dicţionare moderne importante şi pe care le-am redat şi fără caractere italice.

Începuturile civilizaţiei japoneze

Misterul – şi controversele – învăluie originile poporului japonez, înainte de sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial, se credea că primele aşezări omeneşti pe teritoriul Japoniei datează de-abia din jurul anului 4.000 î.Hr. şi că populaţia acelei perioade de început aparţinea epocii neolitice sau epocii noi a pietrei. Apoi, în 1949, noi descoperiri arheologice au adus dovezi spectaculoase privind prezenţa vieţii omeneşti în Japonia la o dată mult mai veche, ce demonstrează existenţa – înaintea epocii noi a pietrei – a epocii paleolitice, numită şi epoca veche a pietrei. În zilele noastre, o estimare prudentă situează data de început a epocii vechi a pietrei între anii ’50.000 şi 30.000 î.Hr. Cu toate acestea, unii arheologi susţin că ea a apărut încă din jurul anilor ’600.000 î.Hr.1

În timpul erei glaciare (aproximativ 1.000.000 – 10.000 î.Hr.), când apa emisferei nordice a globului era în mare parte formată din gheaţă polară, Japonia era legată – spre apus (Kyūshū) şi miazănoapte (nordul insulei Honshū şi Hokkaidō) – de continentul asiatic, iar ceea ce e

cunoscut azi sub numele de Marea Japoniei era un lac. E foarte probabil că primii locuitori ai Japoniei au venit de pe continent pe jos. Oricum, noile metode ştiinţifice de datare a materialului arheologic, dezvoltate după cel de-al Doilea Război Mondial, inclusiv cea cu radiocarbon, au făcut posibilă stabilirea faptului că epoca veche a pietrei, oricând va fi început ea, s-a încheiat în jurul anului 10.000 î.Hr. şi a fost urmată de epoca nouă a pietrei.

De când s-au făcut primele descoperiri ale unor urme de civilizaţie datând din epoca veche a pietrei, săpăturile au scos la iveală aproape cinci mii de aşezări aparţinând acestei epoci pe tot teritoriul Japoniei, în aceste aşezări, se găsesc în general unelte de piatră neşlefuite şi oase de om. Nefiind descoperite schelete umane întregi, e dificil pentru arheologi să stabilească trăsăturile rasiale ale locuitorilor din această perioadă. Nivelul rudimentar al vieţii lor, cel puţin atât cât ne putem da seama, este cel mai bine evidenţiat prin faptul că nu avansaseră cultural atât de mult, încât să producă oale de lut. De aceea, arheologii se referă la oamenii acestei epoci cu un termen oarecum lipsit de poezie, cel de oameni ai neoliticului aceramic.

Începutul epocii noi a pietrei este datat în jurul anului 10.000 î.Hr., când a existat o considerabilă încălzire a emisferei nordice, o mare parte din gheaţa polară s-a topit, iar Japonia a devenit arhipelag. În epoca veche a pietrei, oamenii făceau unelte din piatră cărora le dădeau forme prin aşchiere, prin desprinderea de lame subţiri sau le utilizau aşa cum le găseau. Principalul indiciu care marchează trecerea la epoca nouă a pietrei este apariţia, începând aproximativ cu anul 10.000, a unor unelte de piatră de calitate superioară, printre care se numără, de exemplu, topoare, cuţite, capete de săgeţi şi cârlige de pescuit şlefuite cu măiestrie.

Un alt element de progres înregistrat în epoca nouă a pietrei este olăritul; într-adevăr, arheologii consideră că apariţia olăritului în Japonia coincide cu începutul acestei epoci, deci pe la anul 10.000 î.Hr. Ceea ce înseamnă că, pe

baza cunoştinţelor pe care le avem despre începuturile olăritului în alte ţări, japonezii (sau locuitorii Japoniei din perioada epocii noi a pietrei) au fost primii din lume în acest domeniu. E posibil ca viitoare descoperiri pe continentul asiatic – în China sau Coreea, bunăoară – să dea la iveală vase care să fie mai vechi decât cele japoneze şi care chiar să fi servit ca model olarilor epocii noi a pietrei din Japonia. Deocamdată însă, japonezii rămân cei dintâi care au cunoscut olăritul nu numai în Asia de Est, ci şi în lume.

Vasele japoneze din epoca nouă a pietrei sunt modelate manual din argilă, printr-un procedeu cunoscut sub numele de spiralare: tehnică prin care argila este adunată sub forma unor suluri de lut, încolăcite de jur-împrejur, de la baza vasului spre gură, după care suprafaţa vasului e netezită, pentru a făţui spiralele. Cel mai vechi tip de vas făcut în acest fel este un recipient de gătit, simplu, în formă cilindricogivală, care, după câte s-ar părea, se putea înfige în nisip sau pământ moale. Exemplarele dintr-o perioadă mai târzie sunt lucrate cu mai multă minuţiozitate, conţin la exterior motive complexe adânc incizate, margini ondulate şi nişte urechi ce puteau fi folosite drept toarte (fig. 1). Datorită faptului că cel mai obişnuit motiv exterior era obţinut prin presarea unor şnururi pe suprafaţa vaselor, arheologii au numit epoca

Fig. î. Ceramică Jomon
(*cu permisiunea Muzeului Brooklyn*)

nouă a pietrei, care a durat cam până în anii ’400 – 300 î.Hr., epoca Jomon sau epoca ceramicii „decorate cu şnurul”.

Japonezii din epoca Jomon erau în primul rând vânători, culegători şi pescari. Obişnuiau – determinaţi de anotimp – să migreze, deşi spre sfârşitul epocii au construit, în orice caz, aşezări semipermanente. Multe dintre aceste aşezări Jomon se aflau în apropierea ţărmului, unde locuitorii aveau lesne acces la hrana oferită de mare, mai ales crustacee, pe care le consumau cu lăcomie. Urme ale epocii Jomon au fost găsite pentru prima oară în timpurile moderne de un american, E.S. Morse, care, în 1877, a descoperit gropi de gunoi (cu mormane de resturi de hrană sau deşeuri provenite de la

oamenii primitivi) la Omori, la sud de Tokyo. Pentru că aceste mormane erau formate mai ales din scoici, arheologii le-au numit „aglomerări de scoici” (*kaizuka*). Aceste aglomerări prezintă mare importanţă din mai multe motive. Pe lângă faptul că oferă informaţii despre regimul alimentar al oamenilor din epoca Jomon (există aici bunăoară multe oase de animale mici şi scoici), ele conţin şi unelte, ceramică şi alte obiecte necesare traiului de tip Jomon.

Oamenii din epoca Jomon au trăit întâi în peşteri, apoi în colibe semiadâncite, acoperite cu paie. Aceste locuinţe semiadâncite (*tateana*) erau, invariabil, de mici dimensiuni, o *tateana* obişnuită având aproximativ şaizeci de centimetri adâncime, diametrul de patru metri şi jumătate şi putând adăposti cam patru-cinci oameni (deci o familie nucleară, sau familie simplă). Mormintele din epoca Jomon erau, şi ele, de dimensiuni reduse; erau simple gropi în care trupurile morţilor erau depuse chircit, în poziţie fetală. împreună cu *tateana*, aceste morminte dovedesc că societatea japoneză din epoca nouă a pietrei era complet lipsită de clase sociale.

Printre cele mai impresionante obiecte din epoca Jomon sunt figurinele de ceramică numite *dogu*; ele reprezintă creaturi jumătate om, jumătate animal şi par a fi produsul unor minţi pline de superstiţii, preocupate de magia primitivă (fig. 2). Câţiva *dogii* înfăţişează femei însărcinate cu sâni proeminenţi, caracteristici fizice care sugerează că aceste figurine erau folosite într-un soi de ritualuri de fertilitate. Alte *dogu*, ale căror mâini sau picioare par să fi fost în mod voit rupte, erau probabil folosite de vraci în scopul vindecării bolilor sau rănilor de la mâini şi picioare.

Epoca Jomon s-a încheiat în jurul anilor ’400 – 300 î.Hr., ca rezultat al unor influenţe culturale noi, de importanţă majoră, venite de pe continent. De departe cea mai însemnată dintre acestea a fost cultivarea orezului pe câmpuri constant irigate (orezării), mod de agricultură

înfloritor în China Centrală şi de Sud (climatul mai rece al Chinei de Nord nefiindu-i favorabil) şi, se pare, transmis aproape simultan în această perioadă atât în partea sudică a Coreei, cât şi în vestul Japoniei.2 300 î.Hr. este, istoric, aproape de data (221 î.Hr.) la care marea civilizaţie a Chinei de Nord, situată pe Fluviul Galben, a fost unificată pentru prima oară de dinastia Qin. Pare cu putinţă ca impulsul unificării Qin, manifestat activ vreme de mulţi ani, să se fi răspândit spre Coreea şi Japonia şi, în cazul celei din urmă, să fi dat naştere epocii Yayoi (300 î. Cr-300 d.Hr.), numită astfel după situl din actualul oraş Tokyo unde au fost descoperite pentru prima oară vestigii ale civilizaţiei japoneze din această perioadă.

Înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, se credea că epoca Yayoi a debutat printr-o migrare de populaţie de pe continentul asiatic, prin Coreea, şi că noua „populaţie Yayoi”, înaintând mai întâi în direcţia est (spre regiunea Kantō din insula Honshū) şi apoi către nord, a

Fig. 2. Figurină *dogu*

(Muzeul Metropolitan, Donaţia dl şi d-na Jérôme Koizim, 1978)

Înlocuit treptat populaţia Jomon, devenind poporul japonez al vremurilor istorice. Mai recent însă, oamenii de ştiinţă au fost de părere că trecerea de la Jomon la Yayoi a fost, în esenţă, un fenomen cultural: cu alte cuvinte, populaţia Jomon a devenit populaţia Yayoi ca rezultat al influenţelor din China.3 (A se vedea începutul capitolului 3 pentru mai multe referiri la posibila legătură dintre locuitorii Japoniei din epoca Jomon şi cei din epoca Yayoi.)

Odată cu începuturile agriculturii, japonezii s-au deplasat în câmpiile aluvionare, au format comunităţi agrare permanente şi s-au diferenţiat în clase sociale. De atunci, orezul a devenit produsul cel mai important al economiei. El a exercitat o imensă influenţă asupra societăţii, deoarece, sub forma producţiei în orezării, necesita o mare cantitate de muncă fizică neîntreruptă. Unităţile de bază ale lumii agrare – familia de ţărani şi satul – au devenit grupuri strict organizate, oferind societăţii japoneze o trainică stabilitate, ce a dăinuit până în timpurile moderne.

Fig. 3. Ceramică Yayoi (cu permisiunea Muzeului Brooklyn)

Utilizarea metalelor – a bronzului şi a fierului – a fost introdusă în Japonia în epoca Yayoi timpurie. Bronzul a fost folosit în primul rând în scopuri ornamentale, iar fierul în domenii practice. Probabil însă că – aşa cum vom vedea – cea mai importantă întrebuinţare care s-a dat metalului a fost producerea de arme, ceea ce a dus, în perioada finală a epocii Yayoi, la sporirea bruscă a stărilor de beligeranţă şi la consolidarea controlului asupra unor unităţi teritoriale tot mai vaste.

Tranziţia de la Jomon la Yayoi a adus schimbări importante în olărit (fig. 3). Aspectul echilibrat şi elegant al noilor vase Yayoi sugerează că influenţele civilizatoare care au adus noi tehnologii în Japonia în această epocă au avut drept consecinţă dezvoltarea mentalităţii populaţiei. Spiritul tumultuos reflectat în forma şi ornamentica unora dintre vasele epocii Jomon şi în figurinele *dogii* ori s-a pierdut, ori au renunţat la el meşterii epocii Yayoi. Poate

că cea mai mare diferenţă dintre cele două tipuri de vase e însă aceea că în epoca Jomon accentul cade pe aspectul decorativ, în timp ce în epoca Yayoi primează ipostaza formală. Multe exemplare din olăria Yayoi n-au niciun ornament, în vreme ce altele au incizate benzi cu modele geometrice a căror simplitate contrastează puternic cu desenele încărcate tipice vaselor din epoca Jomon.

Olăritul în Japonia, a cărui origine reală îşi are rădăcinile în epoca Yayoi, este de mare importanţă în istoria culturală nu numai datorită calităţii sale artistice intrinseci, ci şi pentru că este bazat pe una dintre cele mai durabile valori ale tradiţiei estetice japoneze. Majoritatea oamenilor, pe măsură ce fac progrese în tehnologia olăritului, de la producţia de vase de lut simple, nesmălţuite, la cea de vase fine de porţelan, tind să renunţe la abordările lor anterioare. Japonezii sunt însă deosebiţi prin faptul că păstrează de-a lungul veacurilor o pasiune pentru ceramica simplă, chiar dacă au produs vase din ce în ce mai rafinate, în special sub influenţa Chinei. Cel mai impresionant exemplu al ataşamentului pentru stilul simplu în ceramică se întâlneşte în ceremonia ceaiului, care a evoluat de-a lungul Evului Mediu.

În termeni estetici, preţuirea acordată ceramicii simple se bazează pe importanţa acordată firescului, pe preferinţa pentru lucrurile aflate în starea lui originară, nealterată. Pentru artist sau artizan, naturaleţea înseamnă apropierea de materialul folosit. Astfel, producătorul ceramicii simple nu urmăreşte să ascundă lutul folosit; iar produsele muncii sale sunt admirate nu doar pentru textura lor firească, ci şi pentru imperfecţiunile ce apar inevitabil la obiectele create „elementar”. Un alt exemplu al gustului estetic al japonezilor pentru firesc se află în arhitectura sanctuarelor şintoiste, al căror lemn rămâne deseori nevopsit. În acest caz, aspectul practic e în mod limpede sacrificat esteticului, dat fiind că sanctuarele din lemn natur sunt mult mai sensibile decât alte tipuri de structuri la ravagiile îmbătrânirii.

Aproape toată olăria Jomon a fost alcătuită din vase cu gură largă (*hachi*), folosite mai ales la gătit şi la servit mâncarea. Epoca Yayoi a venit cu o varietate de noi genuri de vase: *tsubo*, oala pentru depozitare, mai ales a orezului uscat; *kame*, oala pentru gătit, asemănătoare vasului *hachi*; *takatsuki*, vasul cu picior, pentru servirea mesei în situaţii oficiale. Toate aceste genuri noi de ceramică au apărut pentru a face faţă cerinţelor societăţii agricole care s-a dezvoltat în Japonia în epoca Yayoi. Producerea de vase pentru depozitarea orezului merită în mod deosebit să fie scoasă în evidenţă. Jomon a fost o societate fără clase, mai ales pentru că n-a dispus de niciun produs care să poată fi acumulat sau stocat ca bogăţie. În epoca Yayoi însă, orezul a devenit el însuşi un astfel de produs, care, fiind acumulat şi păstrat, a dus la stratificarea societăţii pe principiul bogăţiei, măsurată în primul rând în funcţie de deţinerea sau nedeţinerea sa. Pentru restul perioadei premoderne, orezul a rămas principalul etalon de măsurare a bogăţiei în Japonia.

Informaţii despre Japonia primelor veacuri ale erei noastre sunt oferite – pe lângă rămăşiţele arheologice – de naraţiunile dinastice chinezeşti. Pentru chinezii acestei perioade, japonezii erau unul dintre popoarele lipsite de însemnătate ce trăiau dincolo de hotarele Marelui lor Imperiu de Mijloc. Ca urmare relatările privind Japonia îşi găseau loc în istoria lor la capitolele ce tratau chestiuni legate de străini.

Chinezii numeau Japonia „ţara Waw (cuvânt pe care-l scriau cu o hieroglifa care înseamnă „oprit din creştere”), descriind-o, în cea mai veche relatare a lor, datând de prin secolul I î.Hr., ca alcătuită din „o sută” – însemnând probabil „foarte multe” – de ţinuturi sau triburi. Ei au consemnat că cei din Wa trimiteau periodic, în primele două veacuri ale erei noastre, solii în China, inclusiv cea care a vizitat în anul 57 Curtea împăratului Xuandi din dinastia Han târzie şi care a primit de la el un sigiliu de aur ce investea Wa ca stat tributar. Spre sfârşitul secolului

al XVIII-lea (1784), nişte ţărani au găsit lângă golful Hakata, din nordul insulei Kyūshū, un sigiliu corespunzând descrierii celui acordat de Xuandi. Pentru majoritatea cercetătorilor care-l recunosc drept autentic, el reprezintă o dovadă importantă a caracterului obiectiv al naraţiunilor dinastice chinezeşti despre Wa.

Spre sfârşitul secolului al II-lea şi începutul celui de-al III-lea, în Wa au fost tulburări care au dus la consolidarea politică şi instituirea unei hegemonii teritoriale sub conducerea unei regine pe nume Himiko (sau Pimiko). Chinezii observă că

[Himiko] se ocupa cu magia şi vrăjitoria, făcându-le oamenilor farmece. Deşi înaintase în vârstă, ea a rămas celibatară. Avea un frate mai tânăr, care o ajuta să cârmuiască ţara. După ce a devenit conducătoarea statului, puţini au mai avut prilejul s-o vadă. Avea o mie de femei să-i slujească, şi doar un singur bărbat. El îi servea mâncarea şi băutura şi avea îndatorirea să ţină legătura cu lumea de afară. Locuia într-un palat înconjurat de turnuri şi palisade, cu gărzi înarmate, în stare de statornică vigilenţă.4

Autoritatea lui Himiko se întemeia, după cât se pare, pe puterile ei religioase sau magice şi deriva din şamanismul din partea nord-estică a continentului asiatic, despre care se ştie că s-a răspândit pe arii largi în Japonia timpurie. În consemnarea de mai sus, Himiko e descrisă ca mijlocitor (şaman) între popor şi zeii săi şi, ca atare, se poate ca ea să fi fost printre primii care să reprezinte ceea ce mai târziu a devenit funcţia cea mai sacră a suveranului japonez. Conform mitologiei, dinastia domnitoare în Japonia e descendenta zeiţei Soarelui (Amaterasu), zeitatea supremă, *kami*, din panteonul şintoist, astfel încât doar un suveran selectat cu grijă din această dinastie este calificat să oficieze ritualurile de comuniune cu ea, esenţiale cârmuirii ţării.

Teritoriul asupra căruia îşi exercita Himiko hegemonia se numea Yamatai, şi chiar şi în zilele noastre

savanţii poartă dispute vehemente cu privire la situarea sa geografică. Problema este că informaţiile conţinute în naraţiunile dinastice chinezeşti (şi anume *Istoria Imperiului Wei*, scrisă în jurul anului 297) despre cum se ajunge în Yamatai de pe continent (Coreea) simt greşite. Informaţiile ne conduc destul de uşor peste strâmtoarea coreeană, spre nordul insulei Kyūshū, dar pretind apoi schimbarea direcţiei spre sud şi străbaterea unei succesiuni de distanţe care, dacă ar fi parcurse, ne-ar duce în Oceanul Pacific. Cercetătorii au susţinut multă vreme că ori îndrumările din text ar fi trebuit să indice direcţia est, în loc de sud – conducând astfel în proximitatea oraşelor moderne Nara şi Kyōto, în zona centrală –, ori distanţele semnalate sunt greşite şi Yamatai ar fi plasat undeva în nordul insulei Kyūshū.

Dacă Yamatai ar fi fost situat în zona centrală, acest fapt ar însemna că, cel puţin până la sfârşitul anilor ’230, o putere hegemonică care să lege această regiune cu nordul insulei Kyūshū ar fi fost deja constituită, şi Himiko, ca hegemon titular al Yamatai, ar fi fost în măsură să trimită misiuni în China în numele întregului Wa. Pe de altă parte, dacă Yamatai ar fi fost situat în nordul insulei Kyūshū, asta ar însemna că autoritatea lui Himiko se exercita probabil pe o suprafaţă mult mai restrânsă, posibil doar în nordul insulei Kyūshū ca atare.

Unele dintre descrierile prezente în naraţiunile dinastice chinezeşti despre obiceiurile din Wa simt surprinzător de asemănătoare cu practicile sau cutumele japonezilor de azi. De exemplu, poporul din Wa îşi arăta respectul faţă de superiori prin ghemuire sau aşezarea în genunchi şi sprijinire cu ambele mâini pe pământ; băteau din palme când se rugau; şi puneau mare accent pe purificarea rituală.

În afara acestor observaţii privind bătaia din palme la rugăciune şi purificarea rituală, ştim puţine lucruri despre evoluţia, în vechea Japonie, a credinţelor religioase, numite generic şintoiste (calea *zeilor*, numiţi *kami*) pentru

a fi deosebite de budism, care a pătruns în Japonia din Coreea pe la mijlocul secolului al VI-lea. În şintoism, putem decela o religie primară, de genul celor care, în alte părţi ale lumii, au fost absorbite de religiile universale, dar care, în zonele îndepărtate şi rămase în urmă ale Japoniei, a supravieţuit până în zilele noastre. Trăsătura caracteristică a religiei şintoiste este credinţa în *kami*, mulţime politeistă care, pe de o parte, populează animist natura şi, pe de altă parte, este intim legată de oameni şi de unităţile de bază ale organizării sociale, cum sunt familia şi satul (fig. 4). Cuvântul *kami* ca atare are conotaţia „sus" sau „deasupra", şi nu „transcendent". Probabil că cea mai bună definiţie a acestui termen e cea dată de cărturarul din veacul al XVIII-lea Motoori Norinaga (1730 – 1801), care s-a ocupat de renaşterea credinţei şintoiste:

Cuvântul *kami* se referă, în sensul cel mai larg, la toate fiinţele divine ale cerului şi pământului care apar în scrierile clasicilor. Mai precis, *kami* sunt duhurile care sălăşluiesc şi sunt venerate în sanctuare. În principiu, fiinţele omeneşti, păsările, animalele, copacii, plantele, munţii, oceanele – toate pot fi *kami*. După vechile datini, tot ceea ce producea o impresie ieşită din comun, avea calităţi deosebite sau inspira un sentiment de veneraţie era numit *kami*?

Şintoismul, care n-a dezvoltat nicio noţiune semnificativă privind destinul spiritului vital după moarte, a fost de la începuturile sale extrem de preocupat de existenţa în această viaţă. *Kami* simt asociaţi, în majoritatea cazurilor, cu viaţa ca forţă vitală, creatoare; iar în acest sens şintoismul diferă mult de budism, care are o viziune sumbră, pesimistă despre lume, socotind-o lăcaş al suferinţei şi mizeriei. De puţine noţiuni dispune şintoismul şi în privinţa evaluării comportamentului uman, considerând mai degrabă că nelegiuirile oamenilor, asemenea catastrofelor naturale şi diferitelor feluri de pângărire fizică, sunt esenţialmente forme de încercare, fără ca ele să poată fi tratate prin ritualuri speciale, cum

ar fi exorcismul şi purificarea. În şintoism, purificarea sau lustraţia (de un gen datând probabil cel puţin din vremea investigaţiilor chinezeşti legate de oamenii din Wa) e foarte importantă; ea este, de fapt, principalul act săvârşit la sanctuarele şintoiste atât de închinători, cât şi de preoţi.

În şintoism, există esenţialmente două feluri de ritualuri de purificare, cel extern şi cel intern. Purificarea externă sau fizică (*kessai*) e săvârşită de închinător în timpul vizitei la sanctuar, prin clătirea cu apă a gurii şi a mâinilor. Purificarea internă sau exorcismul (*hârâi*), pe de altă parte, este exclusiv apanajul preotului şi se efectuează în mod normal prin fluturarea unei baghete (frunză de *sakaki* etc. – n.tr.). Când un preot purifică astfel o persoană, se consideră că spiritul său e readus la starea sa originară, curată şi integră.

Un aspect al şintoismului, care a fost întotdeauna o caracteristică importantă în viaţa socială a japonezilor, este *matsuri*, festivalul. În

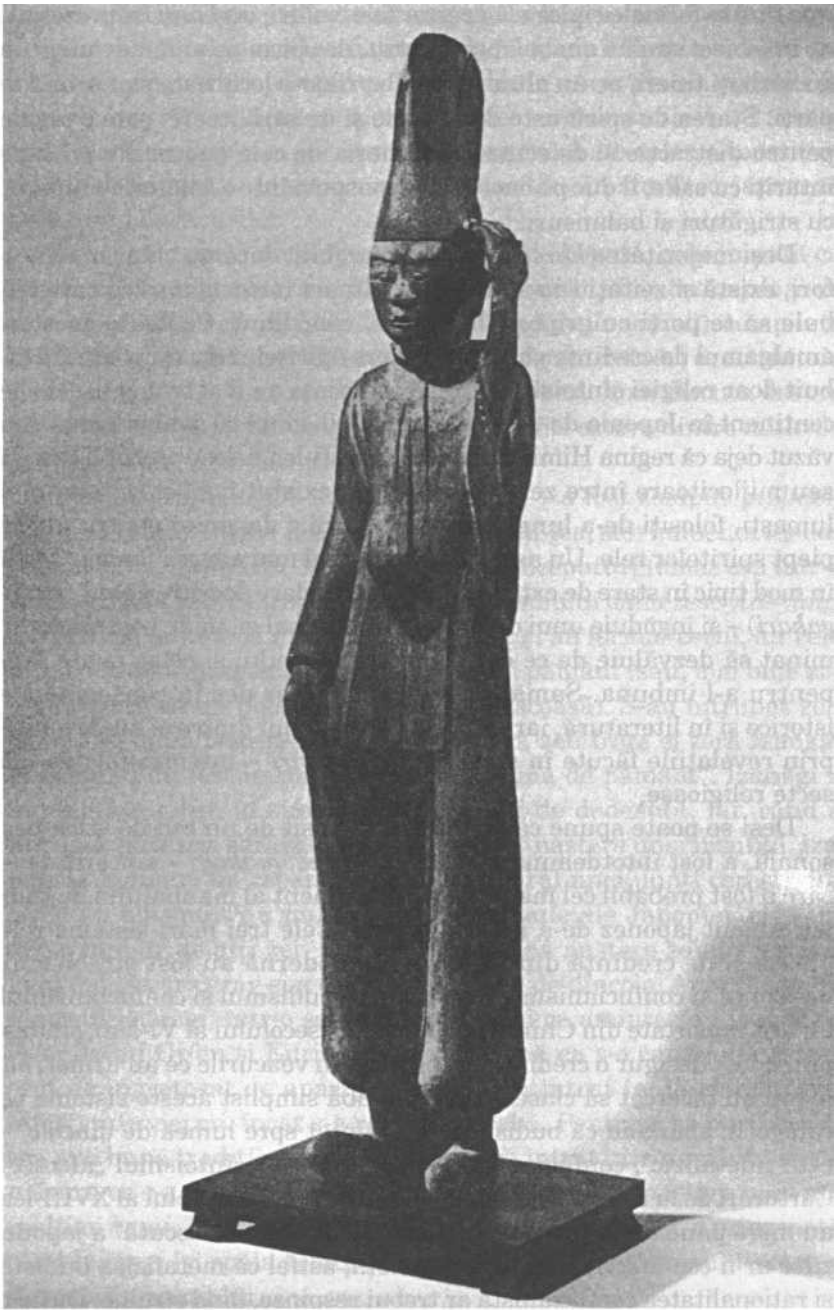


Fig. 4. Statuie din lemn a unei zeităţi şintoiste, secolele al XII-lea – al XIII-lea (*Academia de Arte din Honolulu, Donaţia Robert Allerton, 1964* [3311. îl)

una dintre formele tipice ale acestor festivaluri, un *kami* (reprezentat de un obiect sau un simbol) este purtat, de obicei pe umăr, de un grup de bărbaţi tineri, pe un altar portabil, printr-o localitate sau prin alte părţi. Starea de spirit este de bucurie şi de sărbătoare: este o ocazie pentru distracţie şi delectare, iar tinerii, de cele mai multe ori bine întăriţi cu sake, îl duc pe onoratul lor oaspete într-o călătorie animată, cu strigături şi balansuri.

Deşi majoritatea *kami* sunt zei favorabili, dacă nu chiar binefăcători, există şi zeităţi sau spirite răuvoitoare (*tătarigami*) cu care trebuie să te porţi cu grijă şi, la nevoie, conciliant. Cu toate acestea, amalgamul de credinţe populare despre spiritele rele nu poate fi atribuit doar religiei şintoiste. Astfel de credinţe au fost transmise de pe continent în Japonia de timpuriu, probabil odată cu şamanismul. Am văzut deja că regina Himiko din veacul al III-lea fusese probabil şaman sau mijlocitoare între zei şi oameni. Au existat însă şi şamani mai lumeşti, folosiţi de-a lungul întregii istorii a Japoniei pentru a ţine piept spiritelor rele. Un astfel de şaman, cel mai adesea femeie, intră în mod tipic în stare de extaz – numită „posedare de către *kamiu* (*kamigakari*) – şi îngăduie unui duh să intre în trupul ei, unde poate fi determinat să dezvăluie de ce este la originea răului şi ce se poate face pentru a-l îmbuna. Şamani de acest fel apar des în consemnările istorice şi în literatură, iar în zilele noastre unii dintre ei au devenit – prin revelaţiile făcute în stări de *kamigakari* – întemeietori de noi secte religioase.

Deşi se poate spune că şintoismul e lipsit de un cod de etică personală, a fost întotdeauna asociat cu o idee, *makoto* – sinceritate –, care a fost probabil cel mai important element al manualului de comportament japonez de-a lungul istoriei. Cele trei mari sisteme religioase şi de credinţă din Japonia premodernă au fost şintoismul, budismul şi confucianismul. În vreme ce budismul şi confucianismul au fost importate din China (pe la mijlocul secolului al VI-lea), şintoismul a fost desigur o credinţă

autohtonă. În veacurile ce au urmat, oamenii au încercat să claseze mai degrabă simplist aceste sisteme pe categorii, spunând că budismul – „orientat spre lumea de dincolo” – este „metafizic”, confucianismul „raţional”, iar şintoismul „afectiv” Cărturari de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi din secolul al XVIII-lea au mers până acolo încât au afirmat că natura „înnăscută” a japonezilor ar fi cea afectivă, natura şintoistă, astfel că metafizica budistă şi raţionalitatea confucianistă ar trebui respinse, fiind străine. Dincolo de părerile acestor cărturari de orientare neoşintoistă din epoci mai târzii, putem observa că japonezii au pus întotdeauna mare preţ pe partea afectivă a naturii omului şi că sinceritatea sentimentului sau a faptei a fost cel mai adesea preferată în spiritul lor altor valori posibile, ca „adevărul”, „dreptatea” sau „binele”. Acest lucru nu vrea să sugereze că sinceritatea e în mod necesar incompatibilă cu aceste alte valori, ci pur şi simplu că sinceritatea, etica afectelor, a constituit o linie dominantă – dacă nu predominantă – în simţirea japoneză de-a lungul veacurilor.

Şintoismul are o mitologie excepţional de bogată, consemnată cu precădere în două lucrări: *Kojiki* (*însemnarea unor întâmplări de demult*) *şi Nikon Shoki* (sau *Nihongi* [*Cronicile Japoniei*]), compilate la începutul secolului al VIII-lea (anii 712 şi 720), lucrări ce constituie cele mai vechi cărţi existente scrise de japonezi. Vom discuta despre aceste cărţi în capitolul următor; să notăm aici câteva dintre miturile principale ale tradiţiei şintoiste.

Începutul mitologiei – legenda creaţiei – a fost compus probabil la o dată relativ târzie, poate în veacul al VII-lea, sub influenţa ideilor cosmogonice chinezeşti. Ni se spune că la începuturi lumea era într-o stare de haos, dar că treptat, similar dualismului chinezesc *yin-yang*, particulele uşoare de materie s-au ridicat şi au format cerul, iar cele mai grele s-au statornicit, pentru a deveni pământ (sau, mai bine zis, o înfăţişare ca un noian de substanţă vâscoasă). S-au întrupat zeii (*kami*) şi, după

trecerea a şapte generaţii, zeii frate şi soră Izanagi şi Izanami au fost iniţiaţi să creeze „o dună de pământ”. Izanagi a împuns cu suliţa în substanţa oceanului de dedesubt, iar, când a retras-o, picătura sărată din vârful ei a dat naştere unei insuliţe. Izanagi şi Izanami au coborât pe ea cu ajutorul unei punţi cereşti, iar acolo au plăsmuit nu numai restul de insule ale Japoniei, ci şi un mare număr de alţi zei. În vreme ce dădea naştere zeului focului, Izanami s-a ars grav şi a coborât în lumea de dincolo. Aparent mărinimosul Izanagi, într-o secvenţă a mitului ce aminteşte uimitor de legenda lui Orfeu şi Euridice, s-a dus după ea s-o caute, dar a fost atât de îngreţoşat de apariţia trupului ei intrat în descompunere, infestat de viermi, încât s-a retras în grabă. Pentru a se purifica (în cea mai bună tradiţie şintoistă), Izanagi a intrat într-un pârâu şi, pe măsură ce s-a dezbrăcat şi şi-a spălat trupul, a dat naştere unei noi mulţimi *kami*. Printre ei s-a numărat zeiţa Soarelui, care a prins viaţă când Izanagi îşi spăla ochiul stâng, şi Susanoo, zeul furtunii, care a apărut din nasul lui.

Zeiţei Soarelui i s-a dat să domnească peste întinsul cerului cel înalt şi a devenit astfel figura mai presus de toţi şi toate a panteonului şintoist. Fratelui ei Susanoo, pe de altă parte, i s-au dat în stăpânire întinderile mării. Divinitate agitată şi morocănoasă, Susanoo a stăruit să meargă s-o vadă de rămas-bun pe zeiţa Soarelui în cer, înainte de a-şi ocupa locul. Ajungând în cer, Susanoo săvârşeşte un şir de lucruri care o supără pe sora sa: îi doboară bunăoară paravanele despărţitoare, îi strică războaiele de ţesut şi i se spurcă în palat. Jignită, zeiţa Soarelui, într-o secvenţă de mit din categoria eclipsei solare, se izolează într-o peşteră, iar lumea se cufundă în întuneric. Ca s-o ademenească să iasă de acolo, celelalte zeităţi ale cerului au pregătit un zgomotos program distractiv, plasând dinaintea peşterii, pe o stinghie *torii* –, un cocoş care să dea semnalul începerii. Când zeiţa Soarelui, cuprinsă de curiozitate, a privit afară, a fost prinsă brusc de un zeu cu braţe puternice care a tras-o în

exterior, redând astfel universului lumina.

Torii, stinghia pe care stă pasărea în această aşa-numită legendă a „peşterii”, a devenit, se crede, poarta de acces în sanctuarele şintoiste ale timpurilor istorice. *torii* este cel mai cunoscut simbol al şintoismului şi poate fi găsit la toate sanctuarele, oricât de mici (fig. 5). Numeroase sanctuare locale nu par a fi, într-adevăr, mai mult decât aceste *torii*.

După ce a obţinut supunerea anumitor divinităţi tribale din „ţinutul orezăriilor roditoare”, adică din Japonia, zeiţa Soarelui îşi trimite nepotul, pe Ninigi, pe acele meleaguri, poruncindu-i:

Fă bine, preamărite nepoate, să te duci acolo să cârmuieşti. Mergi! Şi ta ca neamul tău domnesc să fie înfloritor şi ta ca el, asemenea Cerului şi Pământului, să ţină veşnic.6

Ca să-şi întărească porunca, zeiţa Soarelui i-a înmânat lui Ninigi câteva însemne sacre ale regalităţii: o oglindă de bronz de felul celor chinezeşti, o sabie şi o piatră preţioasă în formă de semilună (*magatama*). Obiecte similare acestor însemne regale au fost găsite în siturile cu morminte de la mijlocul epocii Yayoi şi par să fie obiecte ce au simbolizat autoritatea tribală locală. În timpurile istorice, oglinda, sabia şi *magatama* au fost folosite totuşi exclusiv ca însemne ale dreptului familiei imperiale de a domni. Oglinda a fost în mod special preţuită, deoarece se consideră – sau „se considera”, până la sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial – că reprezintă *trupul-kami* al zeiţei Soarelui. Conform mitologiei, oglinda e plasată într-un sanctuar şintoist la I se, după ce un împărat a mărturisit că nu se simte în largul său s-o aibă aproape de el în palat. Suprema sacralitate a sanctua

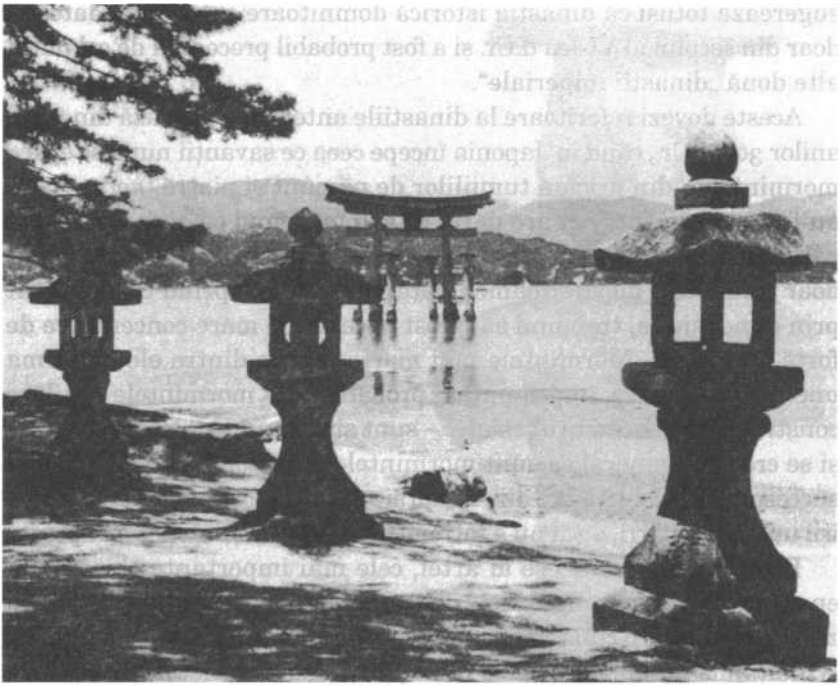


Fig. 5.*torii* la Miyajima, în Marea Interioară (*Consulatul General al Japoniei*. New York)

rului din I se derivă din faptul că de atunci (sau, mai bine zis, de când se ştie) el a adăpostit oglinda cea sfântă a însemnelor regale.

Ninigi a coborât din ceruri pe un vârf de munte din partea sud-estică a insulei Kyūshū, dar pare să fi făcut prea puţin pentru a-şi afirma supremaţia asupra „ţinutului orezăriilor roditoare”. Strănepotul său Jimmu va fi cel care, după o campanie militară spre ţinuturile centrale ale Japoniei în care i-a nimicit pe duşmanii autohtoni, va oficia ritualuri pentru străbuna sa, zeiţa Soarelui, care au însemnat asumarea statutului său de cel dintâi împărat al Japoniei. Cândva, în perioada istorică timpurie (sfârşitul secolului al VI-lea sau începutul celui de-al VII-lea), japonezii, sub influenţa unor considerente calendaristice chinezeşti, au calculat data accederii lui Jimmu la demnitatea imperială ca fiind anul 660 î.Hr.; 7 iar autorii

compilaţiilor *Kojiki* şi *Nikon Shoki* au stabilit, ca parte a mitologiei, „linia genealogică neîntreruptă” a suveranilor Japoniei, care, dacă ar fi acceptată, ar însemna ca împăratul actual, Akihito, să fie al o sută douăzeci şi cincilea descendent în linie dreaptă de la Jimmu. Mărturiile arheologice sugerează totuşi că dinastia istorică domnitoare a Japoniei datează doar din secolul al VI-lea d.Hr. şi a fost probabil precedată de cel puţin alte două „dinastii imperiale”.

Aceste dovezi referitoare la dinastiile anterioare datează din jurul anilor ’300 d.Hr., când în Japonia începe ceea ce savanţii numesc epoca mormintelor, din pricina tumulilor de pământ şi piatră (*kofun*) care au fost ridicaţi într-o mare parte a ţării începând cu această dată şi până la începutul secolului al VII-lea. Unii dintre aceşti tumuli simt doar coline sau movile reamenajate, dar alţii surprind cu adevărat prin dimensiune, trebuind să fi fost necesară o mare concentrare de forţă de muncă. Mormintele mai mari – multe dintre ele de forma unei găuri de cheie, împrumutate probabil de la mormintele similare construite pe continentul asiatic – sunt situate în ţinuturile centrale şi se crede în general că sunt mormintele unor conducători – posibil succesorii reginei Himiko din Yamatai – care au fost în fruntea cârmuirii unei mari părţi, dacă nu a întregii arii centrale şi vestice a Japoniei.

Din punctul de vedere al artei, cele mai importante obiecte din epoca tumulilor sunt figurinele de teracotă, îndeobşte înalte de câţiva zeci de centimetri, cunoscute sub numele de *haniwa*. Fixate pe pantele şi înălţimile tumulilor, *haniwa* înfăţişează o mare varietate de lucruri – oameni, animale, case şi bărci (fig. 6). Mitologia ne spune că *un* împărat din zorii istoriei a fost atât de mişcat de agonia slugilor şi a altora îngropaţi de vii laolaltă cu defuncţii familiei imperiale, încât a introdus practica de a folosi, la funeraliile imperiale, în locul oamenilor, figurine de lut. Deşi des amintită pentru a explica originea figurinelor *haniwa*, această poveste pare să aibă puţin

temei real. Nu s-a găsit nicio dovadă că japonezii s-ar fi angajat efectiv în această practică oribilă a îngropării de viu, chiar dacă ea era obişnuită în vechea Chină. Şi mai important, figurinele antropomorfe nu apar decât relativ târziu în evoluţia acestor *haniwa*. La început, ele aveau o formă simplă, cilindrică. Au fost probabil utilizate pentru a reduce eroziunea sau a demarca anumite zone ale tumulilor, în scopuri rituale. Pe de altă parte, figurinele *haniwa* mai târzii, care înfăţişează fiinţe vii sau diverse obiecte uzuale, arată o nouă utilizare a lor, pe aceea de a reproduce în viaţa de apoi o lume care i-a fost familiară celui decedat.

Cu excepţia unor figurine de femei-şaman, majoritatea figurinelor *haniwa* au o formă pe de-a-ntregul seculară în aparenţă: adică ele nu au niciun fel de aură religioasă sau magică. Acest fapt poate fi o explicaţie a viziunii simple, directe asupra lumii pe care o aveau locuitorii de la începuturi ai Japoniei. Unii cercetători japonezi au

Fig. 6. Femeie-şaman haniwa (cu permisiunea Muzeului Brooklyn, Donaţia dl şi d-na Stanley Marcus)

afirmat că *haniwa* au o calitate căreia ei îi spun *heimei* – sinceritate şi francheţe ce reflectă spiritul nativ al Japoniei, înainte ca acesta să fie alterat de raţionalismul confucianist şi de doctrina religioasă complexă a budismului. Fie că acest lucru e sau nu adevărat, *haniwa* redă excelent preferinţele estetice ale japonezilor – remarcate deja la ceramica Yayoi – pentru naturaleţe în folosirea materiei şi pentru forme simple, iară multe decoraţiuni.

La începutul anilor ’400, se remarcă o schimbare în privinţa obiectelor funerare ale tumulilor. Dacă până atunci tumulii conţinuseră obiecte folosite îndeobşte în scopuri ornamentale sau rituale, inclusiv numeroase piese de bronz, secolul al V-lea a furnizat un număr crescând de obiecte mai practice, ca, de pildă, unelte şi arme de fier. Cea mai izbitoare a fost apariţia pe tumuli a unor *haniwa*

reprezentând luptători şi cai. Naraţiunile dinastice chinezeşti nu menţionează existenţa la începuturi a cailor în ţinutul Wa, ceea ce, desigur, nu înseamnă neapărat că astfel de animale n-ar fi existat acolo înainte de secolul al V-lea. Dar reprezentarea cailor sub formă de *haniwa* a venit în sprijinul teoriei, lansată la scurt timp după cel de-al Doilea Război Mondial, conform căreia Japonia a fost invadată în acea perioadă de luptători călare, care, venind din Coreea, au cucerit ţara şi s-au instituit ei înşişi drept noua ei elită conducătoare.

Teoria despre călăreţi este o idee fascinantă, mai ales când o luăm în considerare în contextul mişcărilor, din aceeaşi perioadă, a popoarelor „barbare" în partea de nord-est a continentului asiatic.8 Se pare însă că cei care au propus această teorie n-au acordat suficientă atenţie tuturor dovezilor arheologice. Aşa cum e prezentată de autorul ei, profesorul Egami Namio, teoria se bazează nemijlocit pe afirmaţia că a existat o apariţie „bruscă" a bunurilor funerare de călăreţi, precum şi a figurinelor *haniwa* cu războinici şi cai m şi pe marile morminte de la sfârşitul veacului al IV-lea. De fapt, după cum s-a arătat mai sus, astfel de bunuri şi *haniwa* n-au fost prezente până în secolul al V-lea, iar apariţia lor n-a fost bruscă, ci treptată. Japonezii au primit, într-adevăr, în acea perioadă noi cunoştinţe despre luptele călare, ca şi despre armele folosite în asemenea lupte, cuprinzând armuri, coifuri şi echipamente de protecţie pentru cai; acestea par însă în mod clar preluate independent de japonezi, şi nu aduse pe insulă de invadatorii de pe continent.9

Fondată sau nu de călăreţi străini, pare evident că o nouă dinastie s-a impus la începutul anilor ’400 în partea centrală a Japoniei. Judecând după faptul că cei mai mari tumuli, *kofun*, datează din această perioadă (cel mai mare este cel al împăratului protoistorie Nintoku şi acoperă o arie de patru sute şaizeci de metri lungime, fiind situat în afara oraşului modern Ōsaka), noua dinastie a luat fiinţă cu o vigoare considerabilă. Puterea dinastiei a fost

utilizată, cel puţin parţial, la promovarea unei politici de expansiune militară în Coreea, unde trei state – Silla, Paekche şi Koguryo – se luptau pentru supremaţie. Japonia se poate să-şi fi stabilit un punct militar sau un avanpost numit Mimana în extremitatea sudică a Coreei, 10 iar în secolul al V-lea, conducători japonezi au apelat la China de cel puţin cinci ori pentru confirmarea unor titluri legate de implicarea Japoniei în luptele din Coreea, inclusiv pe cel de „rege al ţării Wa” şi „comandant suprem pentru menţinerea păcii în Est, care porunceşte în toate acţiunile militare cu un topor de luptă”.11

Dinastia din secolul al V-lea se pare că a fost la rândul ei înlocuită în prima parte a veacului al VI-lea de familia domnitoare, care

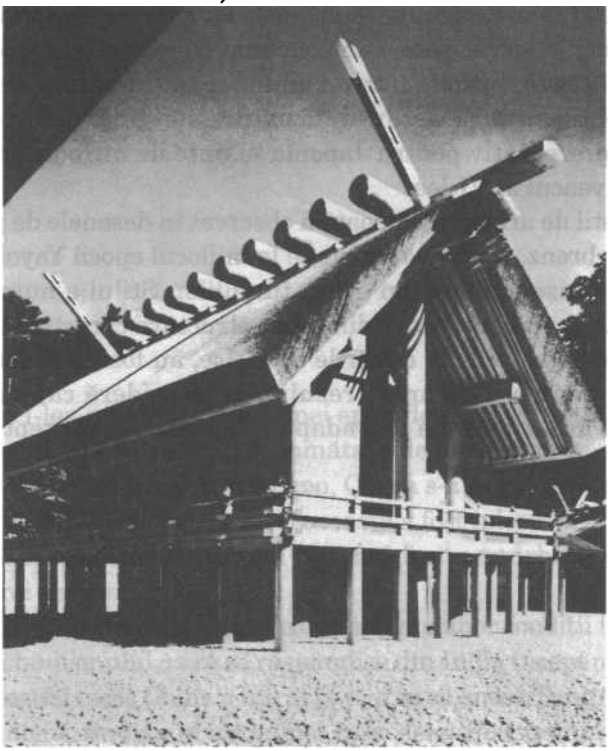


Fig. 7. Sanctuarul de la I se (Consulatul General al Japoniei, New York)

devine dinastia imperială a epocilor istorice. Această tranziţie, care a dat naştere liniei genealogice a zeiţei

Soarelui, s-a produs în ajunul vremurilor istorice – adică în decadele perioadei de la mijlocul secolului al VI-lea, când consemnările autohtone devin în general sigure, ca relatări factuale.

Principalul monument închinat zeiţei Soarelui este Sanctuarul de la I se (fig. 7), care-i adăposteşte chipul – după cum s-a menţionat – sub forma oglinzii, cel mai preţios obiect dintre însemnele regale. Sanctuarul de la I se este făcut din lemn de chiparos moale, nevopsit, fiind o splendidă pildă de sanctuar în stare „naturală" încă din vechime a existat obiceiul de a reface structurile Sanctuarului de la I se la fiecare douăzeci de ani în locuri din preajmă, alternând siturile (ultima refacere a avut loc în 1993). Nimeni nu cunoaşte motivul acestui obicei neobişnuit, dar se presupune că el a pornit de la dorinţa de a păstra prospeţimea lemnului şi de a evita distorsionarea şi curbarea pe care le poate suferi acest tip de material. Clădirile de o strictă simplitate ale sanctuarului, cu podelele lor ridicate, acoperişurile de paie şi grinzile încrucişate, sunt cele mai frumoase exemple de arhitectură şintoistă. Situate într-un minunat cadru natural împădurit, ele dau sentimentul de desăvârşită naturaleţe şi tihnă, într-un spirit cumva reprezentativ pentru Japonia înainte de introducerea budismului, în veacul al VI-lea.

Acest stil de arhitectură poate fi observat în desenele de pe marile clopote de bronz, numite *dotaku*, de la mijlocul epocii Yayoi, precum şi la unele case-*haniwa* din epoca tumulilor. Stilul e numit uneori construcţie-Jiambar" (*kura*), din cauza structurii caracteristice, deoarece, aşa cum se vede la clădirile de la I se, au fost probabil folosite mai întâi pentru păstrarea orezului. Se consideră că, mai târziu, acelaşi tip de structură a fost adaptat pentru a servi drept palat ori sanctuar.

Introducerea budismului

Secolul al VI-lea a fost începutul unei epoci de mare vitalitate în estul Asiei. După vreo trei veacuri şi jumătate de dezbinare ce au urmat prăbuşirii dinastiei Han, în anul

220, China s-a reunificat în cele din urmă sub dinastia Sui în 589. Deşi aceasta a fost înlocuită de dinastia Tang în 618, unitatea naţională n-a mai fost perturbată vreme de aproape trei secole.

Perioada de scindare a Chinei a dat naştere unor condiţii favorabile propagării budismului, care se răspândise din India începând cu secolul I d.Hr., astfel încât China a intrat în marea sa epocă Tang (618 – 907) ca ţară budistă. Budismul nu numai că-şi asigurase un număr mare de credincioşi în China, ci ajunsese practic să fie socotit drept esenţial în centralizarea instituţională a ţării, iar temele budiste dominau universul artelor vizuale.

În timpul dinastiei Tang, China s-a bucurat de cea mai înfloritoare perioadă din istoria sa. Hotarele ei s-au extins la limita lor extremă, iar cultura chineză s-a răspândit în exterior, spre regiunile învecinate, în răsăritul Asiei, atât Coreea, cât şi Japonia au fost profund influenţate de China dinastiei Tang, având loc reforme centralizatoare pe model chinezesc.

La mijlocul secolului al VI-lea, Japonia era împărţită în ţinuturi conduse de clanuri aristocratice numite un Unul dintre ele – *un* imperial – îşi avea sediul în zonele centrale şi se bucura de un statut analog celui de *primus inter pares* în raport cu cele mai multe clanuri, iar pământurile i se extindeau de la Kyūshū, în vest, până în zona Kantō, în est. Partea nordică a insulei Honshū rămăsese nesupusă şi primitivă.

Chiar şi în această perioadă a istoriei Japoniei se remarcă o pronunţată tendinţă a şefilor clanurilor nonimperiale de a-şi asuma, ca miniştri la Curte, dacă nu totalitatea, multe dintre puterile politice ale împăratului. Deşi au existat numeroşi suverani puternici de-a lungul următoarelor câteva veacuri, împăraţii Japoniei s-au remarcat prin faptul că au domnit fără să guverneze.

Cuvântul „împărat” induce de fapt în eroare când vorbim despre această epocă veche, deoarece împăratul pe care-l găsim conducând clanurile vag asociate din statul

Yamato la mijlocul secolului al VI-lea apare – asemenea unui *kami* al religiei şintoiste de la începuturi – doar relativ superior sau cu puţin deasupra căpeteniilor celorlalte clanuri. Abia în veacul următor japonezii, sub influenţa ideilor monarhice chinezeşti, şi-au transformat suveranul într-un conducător cu ascendenţă transcendental divină, acordându-i titlul cu sonoritate chinezească *tennd*, tradus totdeauna cu termenul „împărat”.

Deşi japonezii au creat astfel, după model chinezesc, imaginea unui împărat venerat, ei n-au adoptat teoria confucianistă chinezească esenţială cu privire la împăratul care domneşte graţie împuternicirii primite din ceruri. Un corolar al acestei teorii era că o împuternicire acordată de ceruri unui conducător virtuos îi poate fi retrasă unuia lipsit de virtute, şi tocmai pe baza acestui raţionament şi-au justificat ori explicat chinezii periodicele schimbări de dinastii din istoria lor. În Japonia, pe de altă parte, opinia mitologică autohtonă (notată în capitolul anterior) conform căreia zeiţa Soarelui a acordat familiei imperiale împuternicirea de a domni veşnic s-a păstrat, astfel că linia genealogică imperială din veacul al VI-lea a putut atinge – de-a lungul timpurilor istorice până în prezent – o extraordinară continuitate de domnie neîntreruptă.

Conform tradiţiei, budismul a fost oficial introdus în Japonia din regatul coreean Paekche (Paekje) în anul 552.1 Dat fiind faptul că la data aceea aproape o treime din aristocraţia Japoniei era de origine străină, japonezii trebuie să fi fost fără îndoială deja la curent şi cu budismul, şi cu celelalte aspecte majore ale civilizaţiei de pe continent. Cu toate acestea, tocmai pe când se discuta dacă să se accepte sau nu budismul, o şi mai amplă dezbatere privind reforma naţională s-a iscat la Curtea japoneză în a doua jumătate a secolului al VI-lea.

Budismul avea o vechime de cel puţin o mie de ani când a pătruns în Japonia. A apărut în nordul Indiei, odată cu învăţăturile lui Gautama (cca. 563 – 488 î.Hr.), Buddha cel istoric, şi s-a răspândit de la un capăt la celălalt al

subcontinentului indian şi în Asia de Sud-Est şi Est. Devenise însă o religie complexă, cu vocaţie universală, ce includea doctrine ce se depărtaseră de principiile de bază ale fondatorului ei. Gautama susţinea în cele Patru Adevăruri Nobile că (1) lumea este un loc al suferinţei; (2) suferinţa e cauzată de dorinţele şi lăcomia umană; (3) se poate face ceva pentru a pune capăt suferinţei; şi (4) sfârşitul suferinţei şi realizarea iluminării sau a stării de Buddha rezidă în urmarea unui program prescris, cunoscut drept octupla cale nobilă (opiniile corecte, ţelurile corecte, vorbirea corectă, fapta corectă, traiul corect, străduinţa corectă, atenţia corectă şi concentrarea corectă). Pentru cei mai mulţi, probabil că nu era uşor să fii adept al octuplei căi. Învăţătura karmei, sau a cauzei şi efectului, socoteşte că faptele din existenţele anterioare sunt susceptibile să-l fi prins straşnic pe om în plasa dorinţelor şi a suferinţei şi să-l fi predestinat la cel puţin alte câteva cicluri ale morţii şi reîncarnării.

Aceste învăţături fundamentale ale budismului, pe care Occidentul contemporan le găseşte atractive ca psihologie, au fost mult sporite la cinci veacuri după moartea lui Gautama, odată cu apariţia măhăvanei, budismul „Marelui Vehicul”. Cei ce credeau în măhăvana au numit depreciativ forma anterioară de budism hânavăna, adică „Micul Vehicul”, dat fiind că era esenţialmente un corpus de învăţături destinat să iniţieze individul în tehnica eliberării din ciclul existenţei şi al morţii.2 Aceasta implica, susţineau adepţii măhăvana, că starea de Buddha este realmente deschisă doar celor cu o capacitate deosebită de a urma corect cele opt căi nobile. Ei au afirmat – ba chiar au prezentat scrieri vechi drept „dovadă” – că Gautama a dezvăluit, chiar înainte de moarte, adevărul suprem potrivit căruia toate vieţuitoarele au capacitatea să atingă starea de Buddha. Mai mult decât atât, adepţii măhăvana au ajuns tot mai mult să-l privească pe Gautama mai degrabă ca pe o fiinţă transcendentă decât ca pe un simplu muritor şi au venerat o nouă figură,

pe bodhisattva, „Buddha-în-devenire”, care a îndeplinit toate condiţiile pentru starea de Buddha, dar, datorită marii sale compasiuni, şi-a amânat intrarea în această stare pentru a-i ajuta pe ceilalţi în încercarea lor de a se elibera din ciclul vieţii şi al morţii. Spre deosebire de hânavăna, ce putea fi considerată „egoistă” pentru că îi îndemna pe oameni să se preocupe numai de dobândirea propriei iluminări, măhăvana propovăduia, prin idealul său de bodhisattva, dragostea universală pentru toate vieţuitoarele, fie ele animale sau oameni.

Şcoala de budism măhăvana, care a cunoscut cea mai mare înflorire în estul Asiei, a acumulat un vast şi derutant panteon de Buddha şi de alte fiinţe venerate, unele dintre ele luate din hinduism sau chiar din religiile Orientului Apropiat. În efortul de clasificare şi contabilizare a rolurilor acestei puzderii de zeităţi, adepţii măhăvana au formulat teoria celor „trei forme” de Buddha: forma sa atotcuprinzătoare, universală sau cosmică; forma sa transcendentă, în care s-ar putea să apară ca oricare dintre numeroasele figuri cereşti, cum ar fi Buddha Tămăduitorul (în japoneză, Yakushi), Buddha din Viitor (Miroku) şi Buddha al Luminii Nesfârşite (Amida); şi forma sa de transformare sau corpul pe care şi l-a asumat când a trăit pe pământ ca Gautama. Fără cunoaşterea acestei teorii a celor trei forme, nu putem înţelege interrelaţionarea dintre feluritele secte budiste care au apărut succesiv în istoria japoneză.

E greu de apreciat ce impact a avut cu adevărat budismul în Japonia în primul veac sau puţin după introducerea sa. În China, el proliferase deja într-un număr de secte metafizice obscure aparţinând atât şcolii hânavăna, cât şi măhăvana, secte ce greu ar fi prezentat interes pentru japonezi în afara unui cerc restrâns de intelectuali de la Curte. Pe măsură ce alţii din afara acestui cerc au devenit tot mai informaţi în privinţa budismului, neîndoielnic că ei l-au privit mai întâi ca pe o nouă şi eficientă metodă magică de a-şi asigura recolte mai bogate

şi a se apăra de dezastre. Ei au reacţionat, de asemenea, deschis şi intuitiv la frumuseţea artei budiste, aşa cum se manifesta ea în sculptura, în pictura şi în arhitectura templelor aduse în Japonia. De altminteri, japonezii au acceptat probabil cu oarecare dificultate valabilitatea premiselor fundamentale ale budismului: cea că toate lucrurile simt trecătoare, că suferinţa este universală şi că omul este nevolnica victimă a propriului destin. Aceste afirmaţii – sau unele similare – au fost socotite de oameni, în multe epoci, drept adevărate, şi nu trebuie să ne surprindă că japonezii acestei perioade le acceptă în limbajul persuasiv al budismului.

Poate că cel mai puternic sentiment pe care japonezii din secolele al VII-lea şi al VIII-lea îl vor fi avut despre budism a fost că reprezenta o valoare esenţială de civilizaţie superioară. Este o ironie că această religie – care la început a privit lumea cu un pesimism extrem şi n-a acordat importanţă reformelor sociale sau politice – a pătruns în Japonia din China ca purtătoare a nenumărate aspecte civilizatorii, inclusiv idealul statului centralizat.

E cu neputinţă de explicat în câteva cuvinte, sau chiar şi mai detaliat, cum a reuşit credinţa primitivă şintoistă să supravieţuiască afluxului de budism. O parte a răspunsului constă în neobişnuita toleranţă comună gândirii religioase răsăritene pentru adevărurile „parţiale”.

sau „alternative” şi în capacitatea ei de a sintetiza credinţe şi manifestări ale divinului aparent disparate. În Japonia bunăoară, cei mai importanţi *kami* ai şintoismului au ajuns să fie socotiţi drept divinităţi budiste în forme diferite, sanctuarele şintoiste fiind conexate cu templele budiste. Un alt motiv pentru care japonezii s-au considerat de-a lungul epocilor, aproape fără nicio greutate, atât şintoişti, cât şi budişti este că învăţăturile celor două religii se complementează atât de firesc. Şintoismul exprimă o dragoste simplă şi nemijlocită faţă de natură şi de forţele ei generative, privind moartea ca pe una dintre

nenumăratele forme de degradare. Budismul, pe de altă parte, e preocupat de suferinţa existenţială fără sfârşit şi caută să conducă fiinţele vii pe calea iluminării. E cât se poate de firesc şi azi ca în Japonia ceremoniile de celebrare a unor evenimente ca naşterea şi căsătoria să fie şintoiste, în vreme ce funeraliile şi comemorarea morţilor să fie de competenţa budismului.

Disputa din Japonia de la mijlocul veacului al VI-lea privind acceptarea budismului şi, în acelaşi timp, asumarea reformării statului au divizat Curtea japoneză în două tabere opuse. Una era alcătuită din familii care, ca preoţi şintoişti şi gărzi imperiale de elită, se simţeau cel mai ameninţate de schimbările prevestite de budism; cealaltă tabără, din care făcea parte familia Soga, a adoptat o poziţie favorabilă budismului şi reformei. Spre sfârşitul anilor ’580, cei din familia Soga au prevalat militar asupra adversarilor lor şi, cu puteri sporite datorate legăturilor matrimoniale cu familia imperială, au inaugurat în Japonia o epocă de puternică înnoire.

Cel mai important conducător în primii ani de reformă a fost prinţul Shotoku (574 – 622), care a devenit cu ajutorul celor din familia Soga prinţ moştenitor şi regent pentru o împărătească lipsită de strălucire (fig. 8). Shotoku a fost considerabil idealizat de istorie şi e greu de apreciat cât credit merită cu adevărat măsurile şi politicile care-i sunt atribuite. Se pare însă că era un împătimit al învăţăturii şi probabil că a contribuit la dezvoltarea relaţiilor cu China dinastiei Sui, aflate într-o stare critică în acea perioadă, ajutând la înflorirea civilizaţiei japoneze. Foarte probabil că tot Shotoku e cel care a scris nota adresată în 607 Curţii Sui, care începea astfel: „De la suveranul ţinutului de la soare-răsare către suveranul ţinutului de la soare-apune”. împăratul Sui n-a apreciat această lipsă de respect şi a refuzat să-i răspundă; nota însă îşi îndeplinise menirea. În primele veacuri, conducători ai ţării Wa, ca Himiko din Yamatai, au trimis în China solii; cu toate acestea, din acel moment Japonia şi-a

propus să-şi apere independenţa

Fig. 8. Statuia de lemn lăcuit reprezentându-l pe prinţul Shotoku, perioada Edo (*Academia de Arte din*

Honolulu, *Donaţia Nathan V. Hammer*, *igg3* [1804.1])

şi să nu mai accepte statutul de plecată subordonare pretinsă ţărilor ce trimiteau tribut puternicei Chine.

Iniţial, japonezii îşi numiseră ţara Yamato, dar cândva în secolul al VII-lea au adoptat numele de Nihon (sau Nippon), scris cu caracterele chinezeşti pentru „soare” şi „obârşie”. Aparent, ei sperau că această denumire – derivată din faptul că poziţia geografică a Japoniei, în mijlocul mării, la răsărit, face din ea „obârşia soarelui” – le va da, în ochii chinezilor, un prestigiu sporit. Chiar dacă a fost sau nu aşa, în cele din urmă pronunţia chinezească a cuvântului Nihon – Jihpen – a fost cea care a fost transmisă în Europa în secolul al XIII-lea de Marco Polo şi apoi preluată de limbile europene în forme asemănătoare englezescului „Japan”.

Japonezii au trimis în China între anii ’600 şi 614, în timpul dinastiei Sui, patru solii, iar între anii 630 şi 838, în timpul dinastiei Tang, cincisprezece. Cele mai mari solii erau alcătuite îndeobşte din grupuri de aproximativ patru corăbii, ce transportau peste cinci sute de oameni, printre care trimişi oficiali, învăţăcei, călugări budişti şi tălmaci. Unii dintre aceşti oaspeţi rămâneau în străinătate pentru lungi perioade de timp – treizeci de ani sau mai mult –, iar alţii nu se mai întorceau deloc. Călătoria era deosebit de periculoasă, iar faptul că atât de mulţi oameni riscau să purceadă la drum atestă aviditatea cu care japonezii din această perioadă doreau să aibă acces la educaţia şi cultura Chinei.

Deşi nu s-au păstrat copii sau desene contemporane ale corăbiilor folosite cu ocazia soliilor trimise în timpul epocilor Sui şi Tang, ştim că pânzele şi cârma erau primitive şi de aceea erau obligate să ţină seama de vânturile specifice fiecărui anotimp. Corăbiile porneau de obicei primăvara, când vânturile dominante băteau spre vest, şi se întorceau iama, când vânturile suflau spre est. Cea mai scurtă rută spre continent era traversarea canalului de 185 de kilometri ce separă Kyūshū de sudul

Coreei. Uneori însă, corăbiile japoneze erau deviate şi împinse departe, pe coasta chinezească. De-a lungul secolului al VII-lea, când relaţiile cu Coreea erau slabe, japonezii se îndreptau direct spre sudul Chinei, deşi călătoria era mai lungă şi mai anevoioasă. Drumul de întoarcere, care începea aproape întotdeauna de la punctul de vărsare al fluviului Yangtze, era cel mai înşelător. Un calcul greşit sau o modificare accidentală a ratei putea duce corăbiile în nemărginitul Ocean Pacific. Deseori, ele acostau pe insule din arhipelagul Ryūkyū şi erau obligate să caute calea de întoarcere spre casă cum puteau.

Aşa periculoase cum au fost, soliile spre China din secolul al VII-lea până la mijlocul secolului al IX-lea au fost esenţiale pentru crearea primului stat centralizat japonez. Japonezii au preluat fără oprelişti de la o civilizaţie care, cel puţin în ce priveşte cultura materială şi tehnologică, îi era mult superioară. Cu toate acestea, împrumutul cultural a fost suficient de selectiv pentru a genera evoluţia unei societăţi care, deşi datora mult Chinei, a devenit unică în felul său.

Influenţa pe care a avut-o Coreea în transmiterea civilizaţiei chineze către Japonia n-a căpătat încă atenţia cuvenită în rândurile oamenilor de ştiinţă. În timpul primului veac şi ceva după Cristos, relaţiile Japoniei cu Coreea au fost apropiate, şi diversele formaţiuni statale tribale de pe teritoriul Japoniei trimiseseră solii în China prin intermediul posturilor militare pe care le deţinea în Coreea dinastia chineză Han. Pe la sfârşitul veacului al IV-lea, după cum s-a menţionat în capitolul anterior, Japonia a întemeiat Mimana la extremitatea sudică a Peninsulei Coreene; apoi, în următorii două sute de ani, oştirile japoneze au fost implicate în nesfârşitele lupte pentru supremaţie dintre cele trei regate coreene: Paekche, Silla şi Koguryo. În secolul al VI-lea, Japonia a venit, în general, în sprijinul statului Paekche – creditat cu introducerea oficială a budismului la Curtea Yamato, în 552 –, împotriva puterii în creştere a statului Silla. Eforturile Japoniei n-au

fost însă suficiente pentru a schimba cursul evenimentelor în Coreea. Silla a distrus Mimana în 562, Paekche în 663, iar Koguryo în 668; în acest fel, ea a unificat Coreea ca stat centralizat, pe modelul dinastiei chinezeşti Tang, asemenea noului stat reformat, pe cale de afirmare în Japonia, din aceeaşi perioadă.

Coreeni şi chinezi migraseră în Japonia cel târziu odată cu începutul veacului al V-lea. În perioada ascensiunii statului Silla, numărul imigranţilor de pe continent – în special refugiaţi din Paekche şi Koguryo – a sporit substanţial, aşa cum putem afirma pe baza modului în care li s-au dat suprafeţe de pământ şi au fost autorizaţi să se stabilească în diferite părţi ale ţării. De-a lungul secolului al VII-lea, care a constituit, fără îndoială, marea epocă a reformelor, aceşti imigranţi coreeni au jucat – ca scribi, meşteşugari şi artişti – un rol vital în dezvoltarea culturii şi civilizaţiei în Japonia.

Prinţul Shotoku şi alţi intelectuali japonezi din perioada de început a reformelor au studiat nu numai budismul, ci şi învăţăturile confucianismului chinezesc. Ca şi budismul, confucianismul avea deja o vechime de un mileniu când a pătruns în Japonia şi s-a dezvoltat mult dincolo de umanismul simplu al lui Confucius (551 – 479 î.Hr.) şi al discipolilor săi. Primii filosofi confucianişti erau preocupaţi de locul omului în societate, nu de speculaţia metafizică: ei propovăduiau cultivarea virtuţii şi folosirea ei spre binele obştesc. În faimoasa sa Constituţie a celor şaptesprezece Articole din anul 604, prinţul Shotoku chema nu doar la respectarea budismului, dar încerca să propage printre japonezi şi valorile confucianiste.3 într-adevăr, Constituţia este în mare măsură un document confucianist. Deşi poate părea o culegere de principii simpliste – de pildă, că armonia trebuie preţuită (articolul I) şi că slujitorii trebuie să dea ascultare poruncilor împărăteşti (III), să se poarte cuviincios (IV), să respingă poftele nemăsurate (V) şi să vină la Curte dimineaţa devreme (VIII) –, ea este prima expresie a nevoii de a

guverna după criterii etice din istoria Japoniei. Adresată în primul rând categoriei funcţionarilor, Constituţia oferă, într-o formă caracteristic confucianistă, principii generale de îndrumare pentru guvernarea mai degrabă prin persuasiune morală decât prin constrângere, ceea ce necesită legi detaliate, cu pedepse stipulate.

Oamenii de ştiinţă s-au întrebat vreme îndelungată dacă prinţul Shotoku a fost într-adevăr cel care a scris Constituţia celor şaptesprezece Articole – apărută în *Nihon Shoki*, lucrare compilată cu un veac mai târziu –, în condiţiile în care conţine idei şi principii pe care japonezii e improbabil să le fi aprofundat, respectiv să le fi acceptat înainte de sfârşitul secolului al VII-lea şi începutul celui de-al VTII-lea, când centralizarea statului, bazată pe împrumuturi neîntrerupte de pe continent, se afla într-un stadiu mai avansat. Referirea la „guvernator de provincie" bunăoară pare anacronică, dat fiind că această funcţie n-a fost instituită înainte de sfârşitul anilor ’600. La fel de discutabil este, după opinia unor oameni de ştiinţă, dacă principiul suprem al cârmuirii imperiale, aşa cum este definit în articolele următoare ale Constituţiei, a fost exprimat şi încuviinţat de japonezi încă din anul 604: „Când primeşti porunci de la împărat, nu uita să li te supui în mod strict. Stăpânul este Cerul, vasalul e Pământul. Cerul acoperă totul, iar Pământul îl sprijină. Când se întâmplă aşa, cele patru anotimpuri îşi urmează mersul cuvenit şi puterile Naturii îşi capătă eficacitatea" (III); „într-o ţară, nu există doi domni; poporul nu are doi stăpâni. Suveranul este stăpânul oamenilor din întreaga ţară" (XII).

Acestea simt idei chinezeşti de sorginte nobiliară despre demnitatea imperială, care susţin că împăratul nu doar că se bucură de autoritate absolută asupra întregului popor, ci, pentru buna exercitare a funcţiei sale, el este esenţial pentru buna funcţionare a naturii înseşi. Nimic nu se menţionează în acest articol sau în altele din Constituţie despre zeităţile autohtone, *kami*, despre al căror

reprezentant suprem, zeiţa Soarelui Amaterasu, se spune – aşa cum am văzut – în *Kojiki* şi *Nikon Shoki* că a transmis familiei imperiale dreptul de a domni în veci. Cu alte cuvinte, Constituţia tace în legătură cu ceea ce ulterior a devenit baza de necontestat a legitimităţii regulii dinastiei unice în Japonia: împuternicirea acordată de Amaterasu. În prima parte şi la mijlocul veacului al VII-lea, japonezii par să fi experimentat diverse idei preluate deopotrivă din confucianism, budism şi şintoism pentru a justifica cârmuirea imperială. Se pare că abordarea şintoistă – cum este ea reflectată în împuternicirea dată de Amaterasu – a căpătat formă definitivă nu mai devreme de sfârşitul secolului al VII-lea şi începutul celui de-al VIII-lea, fiind codificată – în *Kojiki* şi *Nikon Shoki* – pentru toate generaţiile viitoare.

În ciuda eforturilor prinţului Shotoku de a stimula marile reforme, foarte puţine cu adevărat importante au putut fi îndeplinite atâta vreme cât clanurile aristocratice au continuat să exercite o autonomie aproape totală asupra propriilor latifundii şi a oamenilor de pe acestea. După moartea lui Shotoku, în anul 62 a, cei din clanul Soga, adepţi luminaţi ai budismului şi ai adoptării culturii chineze cu o jumătate de veac înainte, au devenit principalele obstacole în calea reformării sistemului descentralizat un Pe la începutul anilor ’640, s-a format la Curte o facţiune anti-Soga, care includea un prinţ din familia imperială, capii unor familii sacerdotale şi oameni care studiaseră în China. În 645, acest grup i-a îndepărtat cu forţa pe cei din clanul Soga, reafirmând supremaţia tronului (membrii clanului Soga erau acuzaţi că plănuiesc să ia locul famihei imperiale) şi instituind Reforma Marii Schimbări (*Taika*).

Reforma Taika a fost în esenţă o reformă agrară după modelul instituţiilor Chinei dinastiei Tang. Deşi puţinătatea documentelor face cu neputinţă determinarea amplitudinii sale, obiectivul reformei era naţionalizarea terenurilor agricole şi transformarea tuturor oamenilor în supuşi

nemijlociţi ai tronului. Pământul urma să fie împărţit în parcele egale agricultorilor, pentru a-l lucra tot timpul vieţii. La moartea agricultorului, parcela sa revenea în proprietatea statului, pentru a fi redistribuit.

Aceasta e o descriere mult simplificată a prevederilor Reformei Taika, suficientă însă pentru a face cunoscut conceptul ideahst al repartizării echitabile a loturilor de pământ pe care se întemeia reforma. Conceptul îşi are originea în egalitarismul confucianist, care susţinea că împărţirea egală a pământului îi va face pe oameni mulţumiţi şi că nu vor mai exista disensiuni între ei. Egalitatea însă avea să fie aplicată doar clasei sociale inferioare, cea a ţăranilor. Membrii aristocraţiei urmau să primească recompense funciare speciale, bazate pe considerente de rang, funcţie şi servicii meritorii. În acest fel, aristocraţiei i s-a permis să rămână aproape la fel de privilegiată economic ca înainte de reformă.

Practic, pe vremea aceea, sistemul loturilor egale prevăzut de Reforma Taika era egal doar pentru unii. În plus, punerea sa strictă în aplicare ar fi necesitat o organizare administrativă mult mai elaborată decât avea Japonia la acea vreme. Poate ar trebui să ne mire că sistemul a funcţionat cu atâta eficienţă; cu toate acestea, după un veac el a început să intre în declin. Familiile aristocratice, împreună cu templele budiste şi sanctuarele şintoiste începuseră să acumuleze proprietăţi private, care erau în multe privinţe similare exploataţiilor funciare de tip *un* de dinainte de Reformă. (Putem face observaţia că sistemul loturilor egale n-a avut o soartă mai bună nici în China dinastiei Tang, unde el luase naştere. După eşecul acestui sistem în ultimii ani ai dinastiei Tang, China n-a mai încercat niciodată în timpurile premoderne să naţionalizeze pământul şi să-l împartă în parcele egale, în vederea atribuirii la nivel local, indivizilor sau familiilor.)

Un alt act major de reformă a fost promulgarea de către Curte, în 702, a Codului Taihó („Marea Comoară”), care preciza oficiile centrale şi cele din provincii ale noii

cârmuiri (unele funcţionau deja) şi enunţa regulile generale de conduită pentru poporul japonez. Influenţat şi el de modelul Tang, Codul Taihó înzestra Japonia cu o complicată structură birocratică simetrică, de acelaşi fel cu cea care se dezvoltate în China vreme de un mileniu sau mai mult. Deşi a funcţionat destul de bine pe perioada întregului secol al VIII-lea, codul s-a dovedit prea greoi şi inflexibil pentru Japonia, aflată la începuturile dezvoltării sale istorice. Începând cu secolul al IX-lea, au fost deschise noi oficii, nestipulate de Codul Taihó, care au devenit adevărate centre ale puterii naţionale din Japonia.

În anul 710, Curtea s-a mutat în nou-construitul oraş Nara, care a rămas capitala Japoniei până în anul 784. Înaintea acestei strămutări, amplasamentul Curţii a cunoscut dese deplasări dintr-un loc în altul, de obicei în ţinuturile centrale sau în jurul acestora. Unii susţin că viziunea şintoistă despre moarte şi profanare – moartea suveranului ca profanare a unei întregi comunităţi – a fost motivul principal al acestei constante deplasări. Un alt motiv plauzibil e însă acela că amplul control exercitat de Curtea Yamato asupra un clin teritorii în primele veacuri necesita, din motive strategice, frecventa sa mutare din loc în loc. Când, la sfârşitul secolului al VI-lea, clanul Soga a devenit dominant din punct de vedere politic, capitala a fost stabilită la Asuka, în sudul oraşului Nara de azi, unde se afla sediul puterii lor teritoriale.

Epoca dintre introducerea budismului, în 552, şi Reforma Taika, din 645, e cunoscută îndeobşte în istoria artei ca perioada Asuka. În mare parte, dacă nu chiar în totalitate, sculptura, pictura şi arhitectura templelor budiste din perioada Asuka au fost realizate de artizani chinezi şi coreeni. De aceea, nu putem vorbi de adevăratele începuturi ale artei budiste japoneze decât de la o epocă mai târzie. Cu toate acestea, operele de artă ale perioadei Asuka, realizate în maniera epocii Chinei Celor Şase Dinastii (220 – 589), sunt de valoare inestimabilă nu numai prin calităţile lor individuale, ci şi pentru că ele

constituie cel mai important ansamblu de artă aparţinând stilului Celor Şase Dinastii. Din cauza războiului şi a altor vicisitudini, câteva exemplare rămân în China sau Coreea.

Deşi primele temple budiste din Japonia au fost construite de clanul Soga spre sfârşitul secolului al VI-lea, nici unul n-a rezistat trecerii timpului. Dintre clădirile aflate încă în picioare, de departe cel mai vechi – şi în mod cert cea mai veche construcţie de lemn din lume – este templul Horyuji, situat în sud-vestul oraşului Nara. Construit iniţial în 607, sub patronajul prinţului Shotoku, Horyuji a fost distrus parţial sau total de foc în anul 670 şi reconstruit la scurt timp după începutul veacului următor.

Templele budiste ale acestei perioade erau dispuse pe moduri de organizare numite *garan*. Deşi *garan* variază în număr şi ca dispunere a structurii lor, ele prezintă în general anumite caracteristici comune: o galerie acoperită – în formă de pătrat sau dreptunghi, cu o intrare în centrul laturii sale sudice – ce împrejmuieşte componentele principale ale templului; o aşa-numită sală de aur, unde se păstrează principalele reprezentări sacre pentru rugăciuni; o sală de conferinţe; şi cel puţin o pagodă, tip de clădire inspirat din stupă indiană şi destinată iniţial să adăpostească rămăşiţele unui sfânt budist. La Horyuji, Sala de Aur şi o singură pagodă, cu cinci etaje, sunt situate în interior, la dreapta şi la stânga porţii de intrare, iar sala de conferinţe e în spate, integrată părţii de nord a galeriei (fig. 9 şi 10). Cele mai importante caracteristici ale Sălii de Aur sunt fundaţia sa înaltă de piatră şi acoperişul în pantă cu vârfurile arcuite; ca – pesemne – cea mai veche dintre clădirile templului Horyuji, e deosebit de reprezentativă pentru stilul arhitectonic budist din perioada Celor Şase Dinastii.

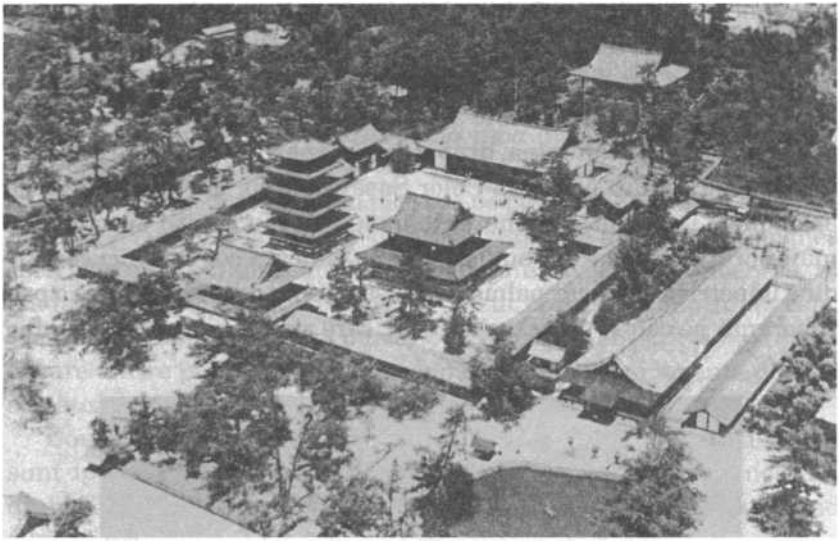


Fig. 9. Garan-ul templului Horyuji (Consulatul General al Japoniei, New York)

Fig. 10. Sala de Aur a templului Horyuji (*fotografie de Joseph Shulman*)

Printre sculpturile din Sala de Aur, există un triptic de figuri de bronz lucrate în relief pe fondul aurei emanate din trupurile lor. Conform unei inscripţii, au fost turnate în

anul 623, pentru a comemora un an de la moartea prinţului Shotoku (fig. 11). Ele îl reprezintă pe Gautama (în japoneză, Shaka), Buddha cel istoric, flancat de doi însoţitori bodhisattva. Buddha este aşezat cu picioarele încrucişate pe un podium, iar îmbrăcămintea, drapată asemenea unei cascade stilizate, urmează stilul din perioada Celor Şase Dinastii. El imaginează, de asemenea, una dintre numeroasele mudre, sau poziţii speciale ale mâinilor din iconografia budistă (mâna ridicată conferă aici certitudine împotriva fricii, iar palma deschisă e semn de caritate); are o protuberanţă pe cap şi un al treilea ochi, care simbolizează cunoaşterea

Fig. 11. Tripticul Shaka de la templul Horyuji (*Asuka-en*)

şi clarviziunea sa ieşite din comun, fiind printre cele circa douăzeci şi trei de semne corporale propuse de budiştii măhăvana pentru a exprima calităţile supraomeneşti ale lui Gautama. Expresia de pe chipul tuturor celor trei figuri ale tripticului este cea cunoscută drept „zâmbetul arhaic”, ale cărui natură impersonală şi vag mister contrastează izbitor cu netulburata sinceritate pe care am remarcat-o pe chipurile celor mai multe dintre figurinele *haniwa* autohtone reprezentând fiinţe umane.

Cei doi bodhisattva stau în picioare pe piedestale în formă de floare de lotus şi simt îmbrăcaţi într-un soi de veşminte princiare, asemenea celor purtate de Gautama înainte de a renunţa la viaţa lumească. În tradiţia budistă, lotusul, ce poate fi văzut plutind pe suprafaţa celei mai tulburi ape, înseamnă puritate. El poate simboliza şi universul, fiecare dintre petalele sale întruchipând o lume componentă de sine stătătoare.

Două excelente exemple de sculptură în lemn din perioada Asuka sunt ipostaza bodhisattva Kannon din templul Horyuji, cunoscută drept Kannon Kudara, şi, în mănăstirea învecinată, ipostaza şezând a lui Miroku, Buddha din Viitor (fig. 12 şi 13). Ambele statui au caracteristici ale stilului Celor Şase Dinastii – de pildă, veşmântul rigid, cu „dinţi de ferăstrău” al lui Kannon şi modelul în cascadă ale faldurilor inferioare ale veşmântului lui Miroku. Există, cu toate acestea, la ambele şi o sugestie de voluptate şi telurică senzualitate, care urmau să apară mai târziu, în sculptura Tang. Miroku, a cărui suprafaţă, după veacuri de contact cu tămâia, pare ca de metal, a fost admirat în special pentru expresia sa tandră, visătoare şi pentru felul delicat în care-şi duce mâna la faţă. Execută o mudra caracteristică statuilor Miroku.

Din punctul de vedere al artei, epoca dintre Reforma Taika (645) şi întemeierea marii capitale la Nara (710) este numită îndeobşte perioada Hakuho, după una dintre denumirile calendaristice ale acestei perioade. A fost o

vreme de reforme esenţiale în Japonia, conduse de însăşi familia imperială; iar unii dintre cei mai puternici suverani din istoria Japoniei au cârmuit în perioada Hakuho. Dintre aceştia, împăratul Temmu (a domnit între anii 673 şi 686) este cel care a promovat budismul drept religie protectoare a statului şi a familiei imperiale. Budismul fusese deja adoptat de persoane particulare, ca prinţul Shotoku şi câteva căpetenii ale clanului Soga. În timpul lui Temmu şi al succesorilor săi, budismul s-a aflat sub protecţia oficială a Curţii, care a patronat construcţia unui şir de mari temple la sfârşitul secolului al VII-lea şi în secolul al VIII-lea.

Fig. 12. Buddha Miroku (*Asuka-en*)

Atât în sculptură, cât şi în pictură, perioada Hakuho a marcat tranziţia în Japonia, după un decalaj de vreo

jumătate de veac, de la stilul artistic budist al Chinei Celor Şase Dinastii la cel al dinastiei Tang. Un triptic de bronz (aflat acum în templul Yakushiji din Nara) al lui Yakushi, Buddha Tămăduitorul, şi a doi însoţitori bodhisattva ilustrează renumitul stil Tang de sculptură, aşa cum a fost creat în Japonia (fig. 14). Principalele elemente ale acestui stil pot fi văzute mai bine în ipostazele însoţitorilor bodhisattva: de pildă, trupurile lor senzual curbate şi cărnoase, modul de dispunere pe înălţime a părului şi veşmintele lor căzând în falduri mai fireşti.

Cele mai frumoase exemple ale artei picturii din perioada Hakuho sunt frescele care împodobesc pereţii sălii de aur de la Horyuji. Deşi un incendiu a avariat grav în 1949 aceste fresce, există fotografii care

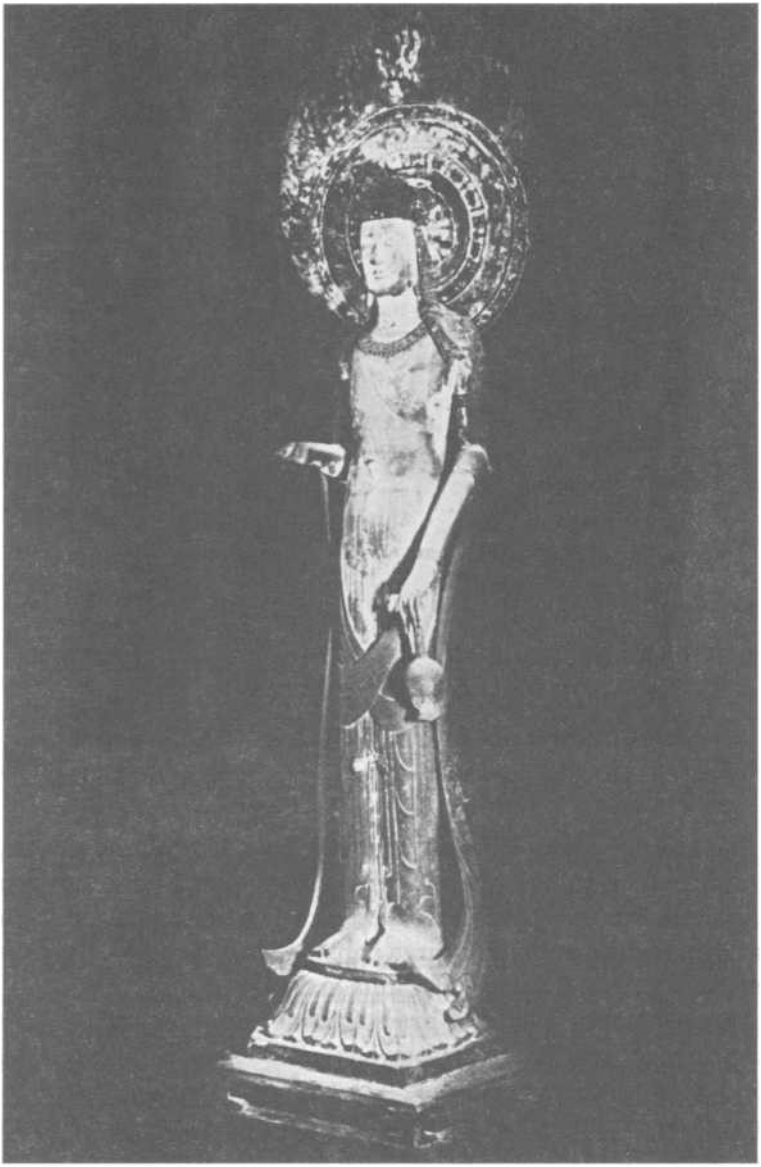


Fig. 13. Kannon Kudara la templul Horyuji)

amintesc felul în care arătau ele odinioară. Un însoţitor bodhisattva reprezentat în unul dintre triptice s-a conservat foarte bine şi a stârnit admiraţia tuturor, ca unul dintre cele mai bune exemple ale artei picturii Tang (fig. 15). Foarte asemănător ca aspect cu statuile din bronz

Fig. 14. Din tripticul Yakushi de la templul Yakushiji (*Asuka-en*)

ale însoţitorilor bodhisattva din tripticul Yakushi, el dovedeşte marea abilitate în tehnica liniară a artistului acelei epoci. Liniile sale de contur egale au fost numite filiforme, în contrast cu liniile alternativ groase şi subţiri, rezultate din mânuirea pensulei de caligrafie, atât de favorizate mai târziu de pictori în China şi Japonia.

Amplasamentul pentru Nara a fost ales de geomanţia chineză – arta de a alege terenul propice, pe baza dispunerii favorabile a dealurilor din jur şi a caracterului de bun augur a „vântului şi apei" sale. Inspirat de capitala Chang-an a dinastiei Tang, deşi la o scară mai mică, oraşul Nara a fost conceput după un plan sistematic, cu aşezarea palatului în partea central-nordică, un bulevard mare, care coboară prin mijloc spre poarta sudică principală de intrare în oraş, uniform intersectat de străzi de la nord la

sud şi de la est la vest. Spre deosebire de chinezi, japonezii n-au construit niciodată oraşe împrejmuite de ziduri; şi, în pofida faptului că populaţia oraşului Nara atingea probabil două sute de mii de oameni în secolul al VIII-lea, făcând din el

Fig. 15. Însoţitor bodhisattva: detaliu de frescă din Sala de Aur a templului Horyuji (*Asuka-en*)

primul centru urban adevărat al Japoniei, relatările contemporane îl descriu ca pe un oraş al spaţiilor deschise, cu multe întinderi de pământ intercalate printre clădiri.

Rigurozitatea planului iniţial privind oraşul Nara are simultan în vedere dispunerea echilibrată a departamentelor şi comisiilor guvernamentale prevăzute de Codul Taiho şi oglindeşte gustul fundamental al chinezilor pentru simetrie în astfel de chestiuni. Unii au speculat că japonezii, pe de altă parte, preferă, prin firea lor, asimetria, în orice caz, aşa cum s-au abătut, în cele din

urmă, de la modelul chinezesc de birocraţie echilibrată, ei n-au reuşit să dezvolte nici Nara după cum plănuiseră. Oraşul din zilele noastre se întinde aproape în întregime în suburbia nord-estică, aşa cum figurează în planul întocmit în secolul al VIII-lea, şi doar nişte markeri arheologici recent plasaţi ne îngăduie să vedem unde au fost situate incinta palatului şi alte puncte importante ale oraşului Nara de la începuturi. Şi Kyōto – devenit în 794 reşedinţa Curţii, după ce aceasta a fost mutată de la Nara – a fost conceput simetric, asemenea capitalei Chang-an, dar şi el s-a întins haotic, mai ales spre suburbiile de nord-est. Dar, în timp ce Kyōto a fost adesea devastat de războaie şi alte dezastre în timpul Evului Mediu şi numără puţine clădiri dinaintea secolului al XVI-lea între vechile sale hotare, la Nara s-au păstrat aproape neatinse din secolul al VIII-lea câteva splendide edificii şi inventarul lor.

Chiar şi azi, vizitatorul poate regăsi la Nara o mare parte din splendoarea strălucitoarei tinereţi a civilizaţiei japoneze. Cu toate acestea, e greu de imaginat – ţinând seama de ulterioara închidere în sine a societăţii japoneze – cât de cosmopolit trebuie să fi fost oraşul Nara în secolul al VIII-lea. Japonezii din epoca Nara erau discipoli avizi să asimileze civilizaţia chineză, iar China dinastiei Tang era cel mai mare imperiu din lume. Arta budistă a Chinei, pe care japonezii au imitat-o cu zel, era un amalgam de influenţe, venite nu doar din India, ci şi din regiuni îndepărtate, ca Persia, Grecia şi Imperiul Bizantin, toate având legături cu China prin intermediul drumului de caravane cunoscut drept Drumul Mătăsii. Obiecte de artă, multe încă păstrate la Nara, au fost importate din aceste locuri exotice, iar Curtea japoneză a veacului al VIII-lea întâmpina cu braţele deschise vizitatori din India şi din alte părţi ale Asiei situate în afara Chinei, vizitatori de o diversitate cum nu s-a mai văzut în Japonia până în vremurile moderne.

Un aspect neobişnuit al civilizaţiei Nara a fost gradul de dependenţă al japonezilor de limba chineză scrisă. Nu

există nicio mărturie arheologică ori de altă natură care să pună în evidenţă faptul că japonezii ar fi încercat vreodată să elaboreze un sistem propriu de scriere. Motivul aparent este pur şi simplu acela că au luat cunoştinţă din vremuri străvechi de sistemul de scriere sofisticat al Chinei şi, pe măsură ce înaintau pe calea civilizaţiei, s-au mulţumit să utilizeze chineza în alte scopuri decât vorbirea, întrucâtva similar modului în care era folosită latina de-a lungul Evului Mediu în Europa.

Aceasta nu putea fi totuşi o măsură satisfăcătoare pe termen lung, deoarece structural limbile chineză şi japoneză simt total diferite. Chineza este monosilabică, laconică şi nu are flexiuni gramaticale. Timpul şi modul sunt ori ignorate, ori exprimate cu ajutorul sintaxei sau al poziţiei cuvântului în propoziţie. În schimb japoneza este polisilabică, foloseşte multe cuvinte în exprimare şi, asemenea limbilor indo-europene, prezintă bogate flexiuni gramaticale.

După câteva începuturi stângace în epoca Nara, japonezii din secolul al IX-lea au elaborat în cele din urmă un silabar cu aproximativ cincizeci de semne (reprezentând silabe), numite *kana* (derivate din ideogramele chinezeşti). Deşi teoretic ar fi putut de atunci înainte să folosească doar aceste *kana* pentru scrierea limbii lor, japonezii preluaseră în vocabular la acea epocă şi un mare număr de cuvinte chinezeşti, care erau scrise, mai adecvat, cu caractere chinezeşti (chiar dacă erau pronunţate diferit în japoneză).

În cele din urmă, japonezii au ajuns să scrie utilizând un amestec de ideograme chinezeşti şi *kana*. În limbajul modern, ideogramele simt folosite în principal pentru substantive, adjective şi temele (tulpinile) verbale, iar semnele *kana* sunt folosite ca markeri gramaticali, precum şi pentru scrierea (printre alte lucruri) a adverbelor şi a numelor străine. Fără îndoială că japoneza are cel mai complex sistem de scriere din lumea zilelor noastre, iar omul modern, care consideră că utilitatea reprezintă

valoarea cea mai importantă, deplânge cu siguranţă faptul că japoneza s-a împovărat cu sistemul de scriere chinezesc. Din punct de vedere estetic însă, caracterele chinezeşti au îmbogăţit limba japoneză şi au constituit de-a lungul timpului un intim liant cultural între japonezi şi chinezi (ca şi între japonezi şi coreeni, care au folosit de asemenea ideogramele chinezeşti), care reprezintă una dintre cele mai importante trăsături ale civilizaţiei din estul Asiei.

Cele mai vechi cărţi japoneze existente sunt, după cum am văzut, două lucrări de legende şi scrieri istorice intitulate *Kojiki* şi *Nikon Shoki*, terminate în 712 şi, respectiv, 720. Se presupune că prinţul Shotoku a alcătuit cu un secol înainte lucrări de budism şi istorie, dar ele au fost distruse în incendiul bibliotecii familiei Soga petrecut în timpul loviturii de stat Taika din anul 645.

Este normal ca primele scrieri ce s-au păstrat, elaborate într-o vreme în care ţara era sub influenţa puternică a civilizaţiei chinezeşti, să fie de orientare istorică. În tradiţia confucianistă, istoriografia a ocupat întotdeauna un loc de cinste, deoarece filosofii confucianişti erau de părere că lecţiile trecutului constituie cea mai bună călăuză pentru cârmuirea etică în prezent şi viitor. Spre deosebire de indieni, care au fost întotdeauna preocupaţi de speculaţia metafizică şi religioasă şi rareori de istorie, chinezii simt printre cei mai mari depozitari de arhive ai lumii. Ei respectă cuvântul scris, fără îndoială cu atât mai mult datorită naturii evocatoare a scrierii lor ideografice, şi au transmis şi japonezilor încă de timpuriu această consideraţie pentru grafie.

Kojiki este alcătuit dintr-o prezentare a Japoniei de la întemeierea ei până în preajma anului 500 d.Hr., oferind în plus şi informaţii de natură genealogică privind familia imperială pe o perioadă ulterioară de un veac şi un sfert. Nesigură din punct de vedere istoric, lucrarea e scrisă într-un stil complex, ce utilizează ideogramele chinezeşti atât în maniera convenţională, cât şi pentru reprezentarea

fonetică a sunetelor limbii japoneze din secolul al VIII-lea. Din cauza dificultăţii sale, i s-a acordat o atenţie redusă vreme de peste o mie de ani; până când, prin sârguinţa marelui învăţat din veacul al XVIII-lea Motoori Norinaga, care şi-a consacrat peste trei decenii muncii de descifrare, conţinutul său a devenit larg cunoscut japonezilor.

Kojiki şi *Nikon Shoki* (a căror primă parte acoperă aceeaşi tematică) simt, după cum s-a menţionat, principalele depozitare ale extraordinar de bogatei mitologii a Japoniei, mitologie ce-şi are obârşia într-o varietate de subiecte ce includ vechi cântece şi legende, etimologii de cuvinte, ipotetice genealogii şi rituri religioase. Deşi cele două lucrări conţin numeroase variante de povestiri, ele oferă în esenţă aceeaşi expunere a evenimentelor petrecute în Japonia până în ajunul istoriei scrise, în secolul al VI-lea. Cercetători japonezi din secolul XX au demonstrat convingător că naraţiunea centrală a ansamblului de mituri – cea care vorbeşte despre natura divină (atotputernica zeiţă a Soarelui) a familiei imperiale şi asumarea de către ea de-a pururi a domniei pe pământ – a fost imaginată cândva în perioada reformei de la sfârşitul secolului al VI-lea şi în secolul al VII-lea, pentru a legitima dreptul de a conduce al dinastiei imperiale domnitoare. În plus, ambele cărţi, dar mai cu seamă *Kojiki*, au fost gândite în aşa fel încât să confere vechime şi faimă genealogiilor celor mai importante famihi de la Curte din acele timpuri.

Spre deosebire de *Kojiki*, *Nikon Shoki* e scrisă în chineză şi a fost citită şi studiată de-a lungul veacurilor. De asemenea, ea este o lucrare mai amplă decât *Kojiki* şi conţine, pe lângă mitologie, o istorie în general demnă de încredere a secolelor al VI-lea şi al VII-lea. Pe de altă parte, fiind practic sigura sursă scrisă privind faptele petrecute în Japonia din această perioadă, a devenit prima dintre „cele şase cronici naţionale” ce cuprind evenimentele petrecute până în anul 887.

Civilizaţia Nara şi-a atins apogeul în epoca Tempyo a

împăratului Shomu (care a domnit în perioada 7134 – 749). Shomu e considerat de mulţi drept cel mai credincios împărat budist din istoria Japoniei; în timpul domniei sale, budismul s-a bucurat, cu siguranţă, de o recunoaştere fără precedent. Totuşi această cinstire pare să se fi bazat mai mult pe idolatrie decât pe raţiune. Cele aşa-numite şase secte ale budismului Nara erau sisteme metafizice foarte complexe importate din China, care, doctrinar, nu ofereau mai mult decât un exerciţiu intelectual pentru o mână de sacerdoţi credincioşi japonezi. Unele dintre acestea nu s-au constituit niciodată în secte de sine stătătoare şi niciuna n-a câştigat adepţi în rândurile poporului japonez.

Judecând după entuziasmul deosebit ce cuprinsese Nara de a copia sutre pentru obţinerea sănătăţii şi a prosperităţii, budismul îşi păstra încă forţa de atracţie ca formă eficientă de magie. Atenţia specială de care se bucura Yakushi, Buddha Tămăduitorul, sugerează că străvechile instincte de vindecare prin credinţă ale japonezilor erau larg întreţinute de această divinitate măhăvana.

Dar de departe cel mai important rol al budismului în epoca Tempyo a fost cel de important protector al statului. Shomu, care a întemeiat un centru naţional budist la templul Todaiji din Nara şi a dispus construirea de temple şi mănăstiri afiliate în provincii, a dus la apogeu politica de susţinere de către stat a budismului începută de Temmu cu o jumătate de veac înainte. În mod ironic, marea întreprindere a lui Shomu a suprasolicitat într-o asemenea măsură resursele publice ale Curţii de la Nara, încât, departe de a întări puterea centrală, aşa cum nădăjduise, a fost probabil singurul factor important care a dus la declinul administraţiei naţionale în următorul veac şi jumătate.

Oricare ar fi fost efectele de lungă durată ale construirii Templului Todaiji asupra evenimentelor politice, el a devenit unul dintre cele mai mari aşezăminte budiste din Japonia şi focarul strălucitoarei epoci a artei Tempyo

(fig. 16). În comparaţie cu Horyuji, Todaiji a fost amenajat la o scară gigantică. A fost realizat pe o vastă întindere de pământ, iar simbolul său central, adăpostit de cea mai mare construcţie de lemn din lume, era statuia de bronz, înaltă de peste şaisprezece metri, a lui Vairochana, Buddha Adevărului Absolut (în japoneză, *daibutsu*, sau „marele Buddha”); au avut loc opt încercări până să se reuşească turnarea statuii în bronz (fig. 17). La ceremonia din anul 752 de „deschidere a ochilor marelui Buddha”, când un preot din India i-a pictat lumina ochilor pentru a-i da, simbolic, viaţă, au fost prezenţi vreo zece mii de preoţi budişti şi mulţi vizitatori din locuri îndepărtate. A fost, conform tuturor relatărilor, unul dintre cele mai mari evenimente din istoria timpurie a Japoniei.

Cu puţin timp înainte de ceremonia „deschiderii ochilor”, Shomu, care abdicase în 749 în favoarea fiicei sale, s-a înfăţişat dinaintea lui *daibutsu* şi s-a declarat umilul slujitor al celor trei comori budiste: Buddha, legea şi clerul. Acest act a constituit punctul culminant al obşteştii preţuiri pentru budism a Curţii de la Nara. Deşi mulţi suverani care au urmat au fost ei înşişi budişti credincioşi, niciunul după Shomu n-a făcut vreodată un astfel de gest oficial de supunere faţă de budism sau faţă de vreo altă religie în afară de şintoism.

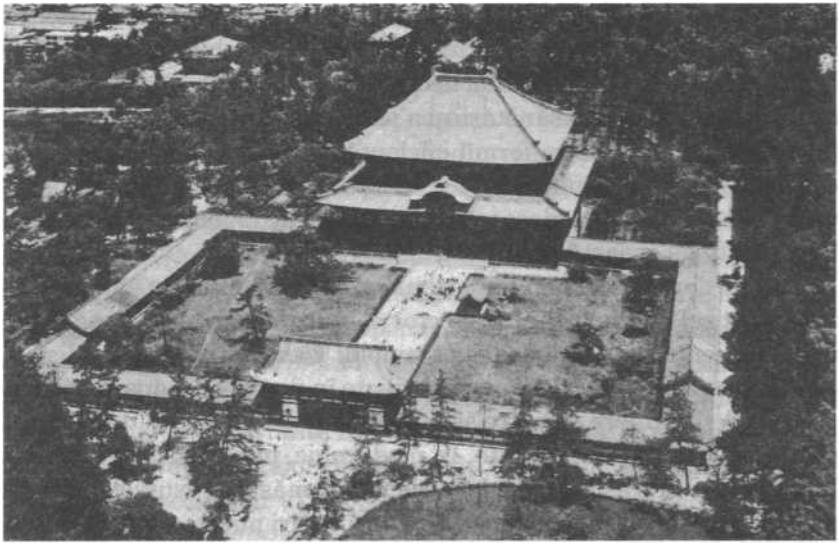


Fig. 16. Templul Todaiji (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

Fig. 17. *Daibutsu* („marele Buddha”) de la Templul Todaiji (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

Fig. 18. Zeitate protectoare realizată în lac uscat, de

la Templul Todaiji 0 Charles *E. Tuttle Publishi*ng Co.)

Printre numeroasele exemple admirabile ale artei Tempyo aflate la Todaiji se numără şi statui realizate din argilă arsă şi din lac. Folosind obişnuita tehnică a lacului din sculptură, artistul a pornit de la un suport de argilă arsă sau de lemn, maruflat cu pânză de mătase şi acoperit cu un grund dur (compus din argilă arsă şi gresie fină, frecate cu vemi). Natura ca atare a materiei folosite conferă o oarecare rigiditate corpului şi membrelor figurilor reprezentate. Cu toate astea, aşa cum se poate vedea limpede în cazul uneia dintre fioroasele zeităţi protectoare de la Todaiji, sculptorii în lac au fost în măsură să atingă în mare parte nivelul de realism în detaliu caracteristic artei de inspiraţie Tang din perioada Tempyo (fig. 18).

Cea mai renumită lucrare realizată din lac este reprezentarea de la Toshodaiji, din Nara, a preotului orb de origine chineză Ganjin (688 – 763), care, după câteva încercări nereuşite, purcede în anul 754 la primejdioasa traversare spre Japonia, pentru a întemeia una dintre cele şase secte de la Nara (fig. 19). Aceasta e cea mai veche imagine a unei persoane reale din istoria Japoniei. Există o pictură de la sfârşitul secolului al VII-lea reprezentându-l pe prinţul Shotoku şi pe doi dintre fiii săi, dar ea a fost executată mulţi ani după moartea prinţului.

Fig. 19. Statuia lui Ganjin de la Templul Toshodaiji (*Asuka-en*)

Într-o manieră chinezească stilizată, fiind evident că artistul n-a încercat deloc să portretizeze caracteristicile individuale reale. Sculptura reprezentându-l pe Ganjin, pe de altă parte, este cât se poate de realistă, înfăţişându-l pe preot într-o atitudine de intensă concentrare. Era acel gen de realism emoţional care şi-a pus atât de pregnant amprenta asupra sculptorilor japonezi din următoarele veacuri, când au căutat să se inspire din arta clasică a epocii Tempyo.

În apropiere de Todaiji, şi iniţial parte din complexul templului, există un edificiu remarcabil, numit Shosoin (fig. 20). El are aspectul unei gigantice clădiri de lemn alungite, cu podeaua înălţată pe piloni de lemn masiv aproximativ doi metri şi jumătate de la sol. Shosoin este de fapt

compus din trei părţi separate, unite între ele, fiecare cu propria-i intrare şi care constituie un tezaur de artă universală începând din veacul al VIII-lea. A rezistat intact vreme de peste unspre

Fig. 20. Shosoin (*Asuka-en*)

zece secole şi, înainte de epoca modernă, a fost deschis sporadic, rămânând zăvorât uneori pe perioade de până la un secol sau mai mult. Din cauza construcţiei sale speciale – în afară de podeaua ridicată, are şi laturi făcute din buşteni, care se dilată şi se contractă pentru a păstra temperatura şi umiditatea la nivel constant în interior –, Shosoin şi-a păstrat inventarul într-o stare aproape perfectă.

Dintre cele aproximativ zece mii de obiecte păstrate la Shosoin, peste şase sute sunt lucruri personale ale împăratului Shomu; printre ele se numără cărţi, îmbrăcăminte, săbii şi alte arme, mătănii budiste, instrumente muzicale, oglinzi, paravane şi table de joc. Mai sunt şi obiectele rituale folosite la ceremonia de „deschidere a ochilor" lui *daibutsu*, ca şi nenumărate hărţi, documente administrative, leacuri şi măşti de lemn şi de lac folosite în *gigaku*, *o* formă de dans preluată din China,

foarte populară în templele budiste în epoca Nara.

Obiectele importate provin efectiv din fiecare colţ al lumii asiatice şi europene cunoscute – cuprinzând China, Asia de Sud-Est şi Centrală, India, Arabia, Persia, Asiria, Egipt, Grecia şi Roma – şi includ o vastă varietate de ţesături, lucruri de uz casnic, obiecte de sticlă obţinute prin suflare sau tăiere, ceramică, picturi şi statui.

Abundenţa lucrărilor de arte vizuale în epoca Tempyo a fost însoţită de prima mare înflorire a creaţiei poetice japoneze. Deşi există un anumit număr de cântece simple şi stângace atât în *Kojiki*, cât şi în *Nikon Shoki* şi cu toate că eforturile de a scrie poezie simt foarte vechi în Japonia, florilegiul *Manyoshu* (*Culegerea frunzelor fără număr*) de la jumătatea secolului al VIII-lea a marcat adevăratul început al tradiţiei poetice japoneze. Vastă antologie de vreo patru mii cinci sute de poeme, *Manyoshu* nu este doar prima din Japonia, ci şi, în mintea multora, de departe cea mai frumoasă, oricât de surprinzător ar părea acest lucru pentru o operă atât de timpurie. Unele dintre poemele *Manyoshu* simt fals atribuite împăraţilor şi altor persoane de vază din secolele al IV-lea şi al V-lea – epocă învăluită în mit –, multe altele fiind anonime. Poemele reunite aici par să constituie un eşantion al artei compoziţiei de pe la mijlocul veacului al VII-lea şi până la mijlocul veacului al VIII-lea, cu toate că nu putem şti cât de reprezentativă este selecţia poemelor ce trebuie să se fi scris în Japonia acelei perioade.

Câteva trăsături diferenţiază *Manyoshu* de antologiile de mai târziu. În primul rând, versurile sale au un fel de prospeţime nativă şi o vigoare tinerească ce s-au pierdut în decursul secolelor următoare, după ce cultura japoneză a cunoscut o transformare radicală sub influenţa civilizaţiei continentale. În al doilea rând, poemele sale par să fi fost scrise de oameni din diferite clase sociale, inclusiv ţărani, grăniceri şi chiar cerşetori, ca şi de aristocraţi, care, de-a lungul unei mari părţi a erei premoderne, au monopolizat creaţia poetică. Unii

cercetători contemporani consideră că poemele *Manyoshu* ai căror autori par să fi fost nonaristocraţi au fost în realitate compuse de curteni care „se dădeau drept primitivi”. Chiar şi aşa, poemele cel puţin au fost scrise din punctul de vedere al nonaristocratului, fapt ce le diferenţiază de cvasitotalitatea celorlalte poezii compuse în Japonia vreme de multe veacuri care au urmat.

A treia trăsătură ce caracterizează *Manyoshu* este diversitatea (după standardele japoneze) a formelor ei poetice. Cuprinde mai multe aşa-numite poeme lungi (*choka*), de o măreţie şi vigoare remarcabile. Cu toate acestea, chiar şi în acea perioadă japonezii şi-au arătat limpede preferinţa pentru versul scurt, şi marea majoritate a poeziilor *Manyoshu* simt de treizeci şi una de silabe (*waka*) 4 – constând, în ordine, din cinci versuri de cinci, şapte, cinci, şapte şi şapte silabe –, formă ce a fost utilizată aproape exclusiv de poeţi în următorii cinci sute de ani şi mai bine. Chiar şi când poeţii şi-au îndreptat din nou atenţia către alte genuri poetice, le-au ales de obicei pe cele care erau variante ale *waka*. De exemplu, versul legat (*renga* – n.tr.), care a devenit popular începând de prin secolul al XIV-lea, era compus de trei sau mai mulţi poeţi care au fracţionat *waka* în două „legături” (una formată din primele trei rânduri de câte cinci, şapte şi cinci silabe, iar cealaltă din ultimele două rânduri de câte şapte silabe), ce puteau fi reunite la infinit. Iar celebrul *haiku* de şaptesprezece silabe, la modă în secolul al XVII-lea, era format de fapt din prima legătură *waka*.

Nu se poate găsi o explicaţie completă a predilecţiei japonezilor pentru poezia scurtă, dar ea se bazează cu siguranţă, în mare parte, pe natura limbii japoneze. Japoneza are puţine sunete vocalice, fiind construită aproape doar din vocale independente (a, *i*, *u*, *e*, *o*) şi silabe scurte, „deschise”, formate dintr-o consoană şi o vocală (de pildă, *ka*, *su*, *mo*). Ca urmare limbii îi lipseşte varietatea de sunete necesară veritabilei rime poetice: ea rimează, într-adevăr, prea uşor. În plus, are o slabă

accentuare – alt element folosit adesea în prozodie. Fără a recurge la rimă sau accent, poeţii japonezi au socotit în general că e dificil să scrie poezii lungi. Cu cât este mai lung poemul, cu atât mai mare e riscul ca acesta să devină cu neputinţă de diferenţiat de proză, în locul poemelor lungi, poeţii au preferat, din cele mai vechi timpuri, genurile poetice scurte, scrise de obicei în combinaţii de rânduri de câte cinci şi şapte silabe. Nimeni n-a fost în stare să spună cu certitudine de ce rândurile de cinci şi şapte silabe au fost preferate, dar o supoziţie interesantă este că ele reflectă gustul japonez pentru asimetrie.

Puşi de structura *waka* în imposibilitate de a scrie naraţiuni lungi sau să dezvolte idei complexe, poeţii s-au concentrat – în vederea obţinerii de reacţii emoţionale nemijlocite din partea publicului – pe imagistică. De asemenea, ei au exploatat din plin excepţionala capacitate a limbii japoneze de a reda subtile tonuri şi nuanţe, folosind – pentru a îmbogăţi structura versului şi pentru a face cu putinţă exprimarea de duble sau chiar triple înţelesuri – anumite mijloace, precum „cuvântul-pivot” (*kakekotoba*). Utilizarea cuvântului-pivot poate fi ilustrată prin versul *JSenkata naku*”, „Nu e nimic de făcut”. Cu *naku* se construieşte propoziţia negativă, dar el are în acelaşi timp şi sensul de sine stătător de „a plânge”. Astfel, o expresie a disperării poate transmite simultan ideea plânsului.

În timpul epocii Heian (794 – 1185), când poezia a devenit exclusiv atributul curtenilor, au fost adoptate reguli stricte, care au limitat sever aria temelor poetice şi gama de stări sufleteşti pe baza cărora poeţii puteau compune. Poezia trebuia să fie emoţionantă, dar nu covârşitoare.

În contrast, *Manyoshu* conţine poeme ce tratează numeroase subiecte care ulterior au ajuns să fie socotite de poeţi drept nepotrivite sau excesiv de apăsătoare faţă de eleganţa abordării lor poetice, ca bunăoară inconsolabila durere la moartea persoanei iubite, sărăcia

sau suferinţa omenească devastatoare. Un „poem lung” din această antologie exprimă sentimentele poetului după pierderea soţiei:

Pe când soţia-mi în Karu trăia.
Alături doream să-i fiu, sufletul să-mi bucur;
Dar n-am putut veni s-o văd constant.
Căci prea mulţi ochi ne iscodeau – Toţi ar fi ştiut de juruinţa noastră De-aş fi trecut s-o văd prea des.
Astfel, iubirea-ne taină rămas-a, ca iazul de stânci zăvorât;
Păstrat-o-am în suflet.
Gândind la viitor, când fi-vom laolaltă.
Şi trăiam cu siguranţa încrederii Călătorului pe o mare corabie.
Venit-a far de veste-un sol
Care mi-a spus că e moartă – S-a dus ca frunza galbenă de toamnă.
Murit-a cum se stinge ziua la apus de soare.
Pierită ca luminoasa lună ascunsă-n nori.
Stinsu – s-a vai, cea cu sufletul înlănţuit de-al meu ca algele marine!
Când mi-a fost adusă vestea.
Nici ce să fac n-am ştiut, nici ce să spun;
Doar şi-auzind-o – şi liniştea mi s-a dus.
Sperând să-mi alin durerea – măcar şi-a mia parte
Pornit-o-am spre Karu, să caut piaţa Unde obişnuia soţia-mi să meargă.
Opritu-m-am acolo şi-am stat s-ascult.
Dar vocea nu i-am auzit-o.
Deşi păsările cântau în munţii Unebi;
Nimeni n-a trecut, care să-i semene măcar.
Să-i strig doar numele fost-am în stare – şi mâneca să-mi flutur.5

Unul dintre cele mai cunoscute poeme din *Manyoshu* este „Dialog despre sărăcie”, care începe cu aceste rânduri:

Noaptea, când bate ploaia Purtată de vânt.

Noaptea, când fulgii se topesc în zloată.

Mă simt nevolnic şi mă pătrunde frigul, îmi ronţăi crâmpeiul de sare.

Sorb drojdia caldă de sake – ades diluată;

Tuşind, suflând greu şi mângâindu-mi barba rară, îmi zic mândru:

„Nimeni nu-i mai vrednic de cinste ca mine!” încă tremur însă de frig.

Mă-nfaşor în aşternuturile de cânepă, îmi pun bruma de straie fără mâneci pe care le am.

Rece e însă şi-amamică noaptea!

Cât despre cei şi mai sărmani ca mine:

Frig şi foame le-ndură părinţii.

Soţiile şi copiii lor cerşesc şi plâng.

Cum să iei atunci fără-ncetare viaţa-n piept? 6

Poezia citată mai sus despre moartea unei soţii e scrisă de Kakinomoto no Hitomaro (date biografice necunoscute), cel mai rafinat poet din *Manyoshu* şi poate cel mai mare din întreaga literatură japoneză. Despre viaţa lui Hitomaro au rămas puţine detalii; se ştie doar că a fost curtean de rang inferior, că a ocupat câteva posturi în provincie şi a fost poet de Curte la sfârşitul secolului al VII-lea şi în secolul al VTII-lea. Funcţia de poet de Curte pe vremea lui Hitomaro implica datoria de a compune poeme comemorative sau encomioane cu prilejul călătoriilor întreprinse de aristocraţi sau al vânătorilor imperiale şi panegirice la moartea membrilor familiei imperiale. Folosirea poeziei în vederea exprimării de sentimente nobile, ca reacţie afectivă la evenimente publice sau ceremonii, a stat, fără îndoială, sub semnul tradiţiei chinezeşti, dar nu s-a transmis în Japonia cu mult dincolo de perioada în care a trăit Hitomaro. Poeţii japonezi s-au simţit totdeauna puternic atraşi de lirismul cu tentă personală mai degrabă decât de exprimarea unor sentimente considerate elevate din punct de vedere social, dacă nu chiar moralizatoare. Limba japoneză timpurie era cât se poate de potrivită exprimării lirice, iar măsura în

care poeţii japonezi au reuşit să conserve această calitate poate fi observată în grija pe care au manifestat-o pentru protejarea vocabularului poetic autohton – format cel mai adesea din termeni concreţi, descriptivi – în faţa intruziunii împrumuturilor de cuvinte chinezeşti, mai abstracte şi mai complexe. Kakinomoto no Hitomaro era pe deplin capabil să scrie poezie lirică, după cum o dovedeşte intens trăita elegie scrisă la moartea soţiei sale; el a scris însă şi versuri de largă respiraţie, în special sub forma „poemelor lungi”, pe subiecte de interes public, socotite de poeţii ulteriori drept neadecvate.

Dat fiind că *waka* a fost genul liric dominant în poezia de Curte de mai târziu, să examinăm unul dintre aceste poeme din *Manyoshu*:

Mă voi gândi la tine, iubito, în serile când ceaţa cenuşie. Se ridică peste stuf.

Şi glasul ţipător al raţelor sălbatice Răsună rece.7

În acest poem atribuit unui străjer, întâlnim cele două teme principale abordate de *waka*: iubirea romantică şi natura. Vom examina în capitolul următor caracteristicile majore ale iubirii romantice, aşa cum au evoluat ele în tradiţia curtenească. Să notăm aici câteva aspecte ale atitudinii japonezilor faţă de natură.

Japonezii caută frumosul în natură nu în ceea ce dăinuie sau e peren, ci în fragil, vremelnic şi pieritor. Mai presus de orice, sentimentele lor faţă de natură au stat din cele mai vechi timpuri sub semnul schimbărilor aduse de anotimpuri. Dintre cele patru anotimpuri, sunt preferate primăvara şi toamna, prima ca răstimp al celebrării începutului sau renaşterii vieţii, iar cea de-a doua ca moment al finalei stingeri a oricărei urme de viaţă şi frumuseţe. Dar, indiferent de anotimp, schimbarea era ţinută la cel mai mare preţ. Un curtean din veacul al XIV-lea a exprimat acest sentiment când a scris că lucrurile au puterea să ne mişte tocmai pentru că viaţa şi natura sunt schimbătoare.8

Chiar dacă, la prima vedere, înclinaţia japonezilor

pentru primăvară şi toamnă pare să fi fost aproape egală, toamna – anotimpul când toate pier – avea inerent o vrajă mai pronunţată; odată cu trecerea anilor – şi, mai ales, cu apariţia, la sfârşitul secolului al XII-lea, a Evului Mediu cel plin de lupte şi tulburări –, toamna (cu prevestirea iernii) a căpătat întâietate. Atunci, aşa cum vom vedea, poeţii – şi nu numai – au căutat să-şi proiecteze simţurile „dincolo de frumos" şi să afle valoare estetică în universul singurătăţii, al frigului şi al ofilirii.

Preferinţa latentă a japonezilor pentru frumuseţea perisabilă se explică prin sensibilitatea lor pronunţată faţă de trecerea timpului. „Tirania timpului" a fost într-adevăr o temă omniprezentă în literatură şi artă. Faptul că japonezii au fost în măsură, după cum am sugerat, să utilizeze această temă pentru a-şi găsi împlinirea înclinaţiei lor – dincolo de universul frumuseţii convenţionale, în lucrurile care, sub semnul ofilirii şi al degradării, sunt literalmente devastate de timp – reprezintă un prinos adus geniului estetic şi artistic japonez.

Japonezii din epocile de început au compus versuri în propria lor limbă, dar au scris şi versuri în chineză. Dificultăţile de a scrie într-o limbă străină sunt evident enorme; cu toate acestea, cultura chineză se bucura de cea mai înaltă preţuire printre japonezi, şi, pentru o vreme, în special la începutul secolului al EX-lea, părea că aristocraţii vor renunţa cu totul la eforturile literare în limba japoneză şi se vor consacra în întregime muncii de creaţie în chineză. Din fericire pentru dezvoltarea culturii autohtone, acest lucru nu s-a întâmplat. Limba chineză a continuat însă să fie foarte atractivă pentru japonezi atât ca limbă clasică, cât şi în arta de a scrie versuri, ca mod de a exprima idei de natură complexă sau abstractă, pentru care *waka* era total inadecvată. Cea mai veche antologie de poezie chineză scrisă de japonezi este *Kaifuso* (*Amintiri dragi despre poezie*), redactată la mijlocul epocii Nara, cam în acelaşi timp cu *Manyoshu*. Un exemplu din această

carte este următoarea poezie, cu titlul „Compusă la o petrecere pentru trimisul coreean”:

Ferestrele uriaşe scrutează valea adâncă;
Pâlcuri de pini străjuiesc şipotul înserat.
Chematu-l-am la praznicul nost pe solul venit de departe;
Gustăm, la masa de bun-rămas, desfătările poeziei.
Tăcut-au greierii, suflă vântul cel rece al nopţii;
Gâşte zboară sub luna cea clară de toamnă.
Dăruimu-ţi ăst vin cu flori aromat, sperând
Să-ţi fie de-alin înapoi, pe drumul cel lung.9

3

Curtea la apogeu în anul 794, Curtea s-a mutat în nou-construitul oraş Heian – sau Kyōto la aproximativ patruzeci şi cinci de kilometri nord de Nara. Decizia de a părăsi Nara a avut aparent la bază câteva motive. Numeroşi curteni deveniseră preocupaţi de nivelul favorurilor oficiale acordate budismului şi de nenumăratele posibilităţi oferite preoţilor budişti de a se amesteca în treburile statului. Temerile lor au fost stârnite mai cu seamă de relaţia unei împărătese (fiica lui Shomu) cu un preot cu calităţi de tămăduitor, Dokyo (mort în anul 772). Înainte de a-şi pierde protectoarea, care a murit în 770, Dokyo a atins cele mai înalte poziţii ecleziastice şi ministeriale din ţară, căutând chiar, prin autoritatea unui oracol, să urce pe tron. Dokyo a ajuns astfel foarte cunoscut în istoria Japoniei ca om de rând care a contestat deschis dreptul sacrosanct al familiei imperiale de a domni autoritar asupra ţării. Se pare că întâmplarea cu Dokyo a convins Curtea de două lucruri: că Nara, cu nenumăratele sale aşezăminte budiste şi cu omniprezenta ei preoţime, nu mai era propice pentru conducerea treburilor laice; şi că, de atunci înainte, linia de succesiune la tron să fie limitată doar la bărbaţii din familia imperială.

Un alt motiv al mutării capitalei la Kyōto a fost acela că Nara, situată în partea muntoasă de sud a provinciilor centrale ale Japoniei, devenise prea aglomerată pentru a

găzdui Curtea. Kyōto permitea accesul mult mai uşor, atât pe uscat, cât şi pe apă, la teritoriile din tot restul ţării. Mai cu seamă, Curtea putea să se ocupe de la Kyōto de extinderea şi consolidarea controlului său asupra provinciilor din est şi din nord, regiuni ocupate până atunci de triburi adverse, cunoscute sub numele de emishi.

Triburile emishi, descrise în relatările timpurii drept „oamenii păroşi”, au fost deseori identificaţi cu ainu, populaţie ce pare a fi de rasă caucaziană şi care trăieşte în Hokkaidō, cea mai nordică dintre marile insule ale Japoniei. S-a crezut multă vreme că populaţia ainu a ocupat întreaga Japonie în epoca neolitică Jomon – că ei au fost „populaţia Jomon” – şi că, împinşi treptat spre est şi nord de înaintarea civilizaţiei epocii Yayoi, au avut de suportat o soartă similară celei a indienilor americani. Întrucât ainu, asemenea caucazienilor, au considerabil mai mult păr pe corp decât japonezii, a fost socotit drept evident că ei sunt înşişi „emishi cei păroşi” menţionaţi în paginile cărţii *Nikon Shoki* şi ale altor relatări istorice. Sunt însă şi câteva motive să punem sub semnul întrebării punerea în relaţie a populaţiei ainu cu triburile emishi. Printre altele, expresia „oamenii păroşi” a fost aplicată în linii mari şi peiorativ, atât în China, cât şi în Japonia, îndeosebi oamenilor necivilizaţi – persoanelor socotite neîngrijite, murdare, grobiene – şi nu însemna neapărat că astfel de oameni ar avea din punct de vedere rasial mai mult păr pe corp. De asemenea, au fost examinate trupuri mumificate din secole ulterioare ale unor căpetenii de luptători din nord, ce se trăgeau din mame emishi, şi nu s-au putut identifica la ele niciuna dintre trăsăturile populaţiei ainu.

Există astfel o pronunţată posibilitate ca populaţia ainu, a cărei origine rămâne un mister, să nu se fi aşezat niciodată stabil în sudul insulei Hokkaidō; şi ca emishi să fi fost, din punct de vedere etnic, la fel ca japonezii, dar să nu fi fost încorporaţi în statul Yamato când a fost înfiinţat în veacurile al IV-lea – al VI-lea. În orice caz, după câteva

eşecuri, armatele trimise de Curtea Heian au reuşit să-i înfrângă definitiv pe emishi în primii ani ai secolului al IX-lea, eliminând astfel ameninţarea reprezentată de aceste triburi feroce la hotarul de răsărit.

După mutarea la Kyōto, Curtea a încercat să încurajeze prelaţii budişti să se dedice mai degrabă problemelor spirituale decât celor lumeşti. Printre primii prelaţi care s-au bucurat de protecţia Curţii s-a numărat Saicho (767 – 822), care a plecat în China în anul 804 şi s-a întors să întemeieze secta budistă Tendai la Enryakuji, un templu fondat de el anterior pe muntele Hiei, în nord-estul oraşului Kyōto. Enryakuji se afla într-un loc deosebit de prielnic, căci se credea că spiritele rele năvălesc din nord şi că templul putea sluji drept protector al capitalei.

Tendai a fost, în linii mari, întemeiat pe învăţămintele măhăvana – sau şcoala budistă a Marelui Vehicul. Scrierea care-i stă la bază, *Sutra Lotusului*, cuprinde, se spune, ultima predică a lui Gautama, în care acesta a dezvăluit discipolilor săi caracterul universal al potenţialului stării de Buddha. Buddha a afirmat că până în acel moment a permis oamenilor să practice hânavăna, Micul Vehicul, în căutarea propriei iluminări. Încă de-acum omenirea e pregătită pentru adevărul cel de pe urmă, că toată lumea ar putea atinge starea de Buddha. Cu vorbele lui Buddha, aşa cum se găsesc ele în sutra:

Celor hărţuiţi de toate suferinţele – Lor le-am vorbit întâi despre Nirvāṇa
La care pot ajunge prin propriile lor eforturi.
Aceasta a fost metoda eficientă
Pentru a-i aduce la înţelepciunea unui Buddha.
Nu puteam să le spun atunci
„Voi toţi veţi atinge starea de Buddha”.
Căci nu sosise încă vremea.
Acum însă, timpul a venit
Şi trebuie să vorbesc despre Marele Vehicul.1

Am remarcat că ideea generală de măhăvana era însoţită atât de tendinţa de a-l socoti pe Buddha mai

degrabă drept o fiinţă transcendentă decât una pământească, cât şi de venerarea lui bodhisattva, care-i ajută pe alţii pe drumul spre iluminare.

Sutra Lotusului nu e numai textul de bază în budismul Tendai, ci şi scrierea principală în budismul măhăvana. Trasând în paginile sale întreaga sferă a gândirii budiste, atât hânavăna, cât şi măhăvana, *Lotusul* e socotit drept „vehiculul”, sursa unică şi fundamentală a adevărului religios. Influenţa sa a fost mare în special în ţările din răsăritul Asiei, unde a fost tratată cu stima cuvenită nu doar unui text indispensabil studiului religios, ci şi ca obiect de cult în sine. Astfel, unele secte budiste susţin că nu e necesar să înţelegi conţinutul sutrei, ci e suficient să i te închini. Iar credincioşii au căutat de-a lungul timpului să obţină beneficii religioase prin copierea ei, deşi era o sarcină greu de îndeplinit din cauza lungimii sutrei.

Centrul Tendai de la Enryakuji a jucat un rol extrem de important în istoria premodernă a Japoniei. El a devenit un impresionant complex, format din peste trei sute de clădiri, unde preoţii erau angrenaţi într-o vastă activitate de studiere atât a problemelor religioase, cât şi a celor laice. Urmând buna tradiţie a Orientului îndepărtat, preoţii Tendai au încercat să sintetizeze toate adevărurile şi practicile religioase; şi, în cele din urmă, Tendai a dat naştere, începând cu epoca Heian târzie, diverselor secte de mare influenţă care au răspândit budismul în rândul oamenilor simpli din întreaga Japonie.

Un alt motiv, mai puţin edificator, pentru care Enryakuji s-a remarcat în epoca premodernă a fost acela că era un centru al „preoţilor războinici” (*akuso*). În epoca Nara, Curtea limitase strict accesul oamenilor din afara clasei aristocratice la preoţie. Dar, după mutarea capitalei la Kyōto, restricţiile s-au diminuat, iar cele mai importante temple budiste, care erau deja pe cale de a dobândi mari averi funciare senioriale, angajau în armatele lor private din ce în ce mai mulţi ţărani. Până în secolele al X-lea şi al

XI-lea, aceste cohorte de *akuso* ajunseseră să fie angajate regulat în lupte duse nu doar între ele, ci şi în vederea intimidării administraţiei din Kyōto, pentru a o determina să le satisfacă cererile legate de poziţii în ierarhia ecleziastică la Curte şi de titluri de proprietate asupra terenurilor pe care şi le doreau.

Felul în care călugării de la Enryakuji îşi susţineau în mod obişnuit cererile la Curte pune în evidenţă câte ceva din modul în care evoluaseră legăturile în această perioadă între templele budiste şi sanctuarele şintoiste. Obţinând însemnele sacre *kami* din Sanctuarul Ilie, situat la poalele muntelui Hiei, călugării le aşezau într-un vehicul portabil şi transportau vehiculul în capitală, unde-l depuneau într-o intersecţie aglomerată din apropierea palatului. Cum nimeni nu îndrăznea să mişte vehiculul de acolo, activităţile din partea aceea de oraş încetau pur şi simplu până când călugării, cu cererile satisfăcute, se învoiau să-l îndepărteze şi să-l transporte înapoi pe munte.

Deşi Templul Enryakuji al sectei Tendai a devenit un important centru naţional de studiu al budismului în Japonia, tipul particular de budism care a exercitat cea mai puternică influenţă la Curte în epoca Heian timpurie a fost tantrismul. Tantrismul este o ramură a budismului măhăvana fondată independent în India în jurul anului 600 d.Hr. şi transmisă apoi în China şi Japonia. Din cauza accentului pus pe incantaţii, vrăji şi magie primitivă, tantrismul a fost considerat de mulţi dintre neiniţiaţi drept o fază coruptă şi decadentă a budismului, după marea sa perioadă de înflorire istorică. În măsura în care o parte a tantrismului s-a asociat cu practici indiene *shakti* legate de moarte, distrugere şi jertfe vii, acest mod de a privi tantrismul pare justificat. Dar genul de tantrism care s-a răspândit în Orientul îndepărtat nu prezintă niciunul dintre aceste obiceiuri groteşti. Cunoscut şi sub numele de budism esoteric din cauza insistenţei sale ca învăţătura să fie transmisă în secret, tantrismul a exercitat o atracţie puternică asupra aristocraţiei de la Curtea din epoca

Heian şi a stimulat arta Japoniei secolelor al IX-lea şi al X-lea.

Tantrismul a fost introdus în Japonia sub forma sectei Shingon („Cuvântul Adevărat”) de clericul Kukai (774 – 835; cunoscut în mod obişnuit sub numele său canonic postum de Kobo Daishi, sau Marele învăţător Kobo), care a călătorit în China în anul 804, în cadrul unei misiuni comune cu Saicho. Kukai, care a întemeiat un centru religios Shingon în partea superioară a muntelui Koya, lângă oraşul Ōsaka de azi, a fost iară îndoială una dintre cele mai remarcabile figuri din istoria Japoniei. Distinsul cercetător al istoriei Japoniei, Sir George Sansom, a spus despre el:

Amintirea sa este vie în toată ţara, numele lui este bine cunoscut în cele mai îndepărtate locuri, nu numai ca sfânt, ci şi ca predicator, învăţat, pictor, inventator, explorator şi – temei al faimei sale – ca eminent caligraf.2

Printre alte lucruri, lui Kukai i se atribuie inventarea silabarului *kana.2* Cel mai probabil, *kana* a fost mai degrabă produsul evoluţiei decât al invenţiei. Cunoaşterea sanscritei se consideră că ar fi furnizat, cel puţin în parte, inspiraţie pentru *kana*, iar despre Kukai se ştie că a studiat cu pasiune sanscrita în cei trei ani de şedere în China.

Realizările ştiinţifice ale lui Kukai au fost impresionante. Într-o carte intitulată *Cele zece trepte ale conştiinţei religioase*, el a făcut poate cea mai cunoscută încercare din istoria Japoniei de a sintetiza şi evalua diferite credinţe religioase în funcţie de „treapta lor – mai mare sau mai mică – de conştiinţă religioasă”. Kukai plasează la nivelul inferior patimile senzuale, unde nu este prezentă deloc conştiinţa religioasă; urmează treptele superioare, prin confucianism, taoism, diferite secte hânavăna şi cvasimăhăvana şi, în sfârşit, conştiinţa religioasă supremă a sectei Shingon înseşi.

Shingon are în centrul său credinţa în Buddha Vairochana cel Cosmic (în japoneză, Dainichi). Toate lucrurile – inclusiv Gautama (Buddha cel istoric) şi fiinţe

transcendente ca Yakushi (Buddha Tămăduitorul) şi Amida (Buddha al Luminii Infinite) – sunt doar manifestări ale acestei entităţi universale. Pentru a intra în comuniune cu Dainichi şi a realiza unitatea esenţială a întregii existenţe, solicitatorul trebuie să utilizeze cele Trei Mistere: al vorbirii, al trupului, al minţii. Performanţa rituală adecvată necesită practicarea coordonată a celor trei mistere; dar poate cel mai important este cel al vorbirii, care face apel la declamarea incantaţiei sau a „cuvintelor adevărate" (în sanscrită, *mantra*; în japoneză, *shingon*). Folosirea incantatorie a cuvintelor a fascinat omul de-a lungul existenţei sale, şi formulele cu valoare magică (*mantra*) din budismul esoteric provin dintr-o tradiţie străveche.

Poate că cea mai renumită mantra este expresia tibetană *Om mani padme hum* („Giuvaierul e în floarea de lotus!"), dar există numeroase altele folosite în rugăciunile esoterice.

Misterele trupului simt relevate în principal prin gesturi simbolice realizate cu degetele de la mâini, numite *mudra*. Am remarcat anterior folosirea mudra cu scopuri iconografice în sculpturi şi în reprezentările picturale ale lui Buddha sau bodhisattva. În ritualul Shingon, pe de altă parte, mudra este efectuată de *credincios*, când se adresează acestor fiinţe superioare.

O imagine-simbol folosită în Shingon ca ajutor în meditaţie este mandala sau diagrama cosmică (fig. 21). Mandata poate fi schiţată pur şi simplu pe sol şi ştearsă după terminarea ritualului; după cum poate fi produsă ca imagine permanentă, pictată sau sculptată. În Japonia, cel mai obişnuit tip de mandala este cel pictat pe un pergament şi atârnat pe perete, deşi există şi numeroase mandala sculptate în relief sau pictate pe pereţii templelor. Aceste diagrame, care-l reprezintă de obicei pe Dainichi înconjurat de nenumăratele figuri mai puţin importante din panteonul Shingon, simt deseori lucrări de artă de mare valoare. Şi, cu siguranţă, atracţia vizuală excepţională exercitată de mandala şi de alte reprezentări Shingon a

contribuit în mare măsură în epoca Heian la îndrăgirea esoterismului de către cei de la Curtea din Kyōto, sensibili la frumos sub orice formă a lui.

Nu doar plăcerile vizuale oferite de secta Shingon au făcut-o atât de apreciată la Curtea Heian. În ciuda eforturilor depuse în cursul epocii Taika, sau a Marii Reforme, de a crea o meritocraţie de tip confucianist supusă tronului, clasa conducătoare a Japoniei rămăsese preponderent aristocratică: altfel spus, naşterea avea aproape invariabil prioritate în faţa competenţei sau a performanţei. În epoca Nara, au existat unele ocazii favorabile pentru oameni de origine modestă să avanseze pe scara socială, fie devenind preoţi, fie specializându-se în studii chinezeşti; în epoca Heian însă, Curtea a revenit la un principiu rigid de organizare a societăţii, determinat doar de originea familiei. Nu e de mirare, aşadar, că cei de la Curtea Heian au avut o predilecţie pentru o sectă ca Shingon, cu o ierarhie strictă asemănătoare în panteonul său de zeităţi condus de Dainichi. Fapt interesant, Dainichi e scris cu ideogramele pentru „soare mare”; iar japonezii nu au întârziat să-l identifice cu zeitatea şintoistă supremă, zeiţa Soarelui. Făcând un pas înainte, ei au reuşit să asimileze colectiv zeităţile din Shingon cu mulţimea de *kami* din care toate marile familii de curteni susţineau că se trag.

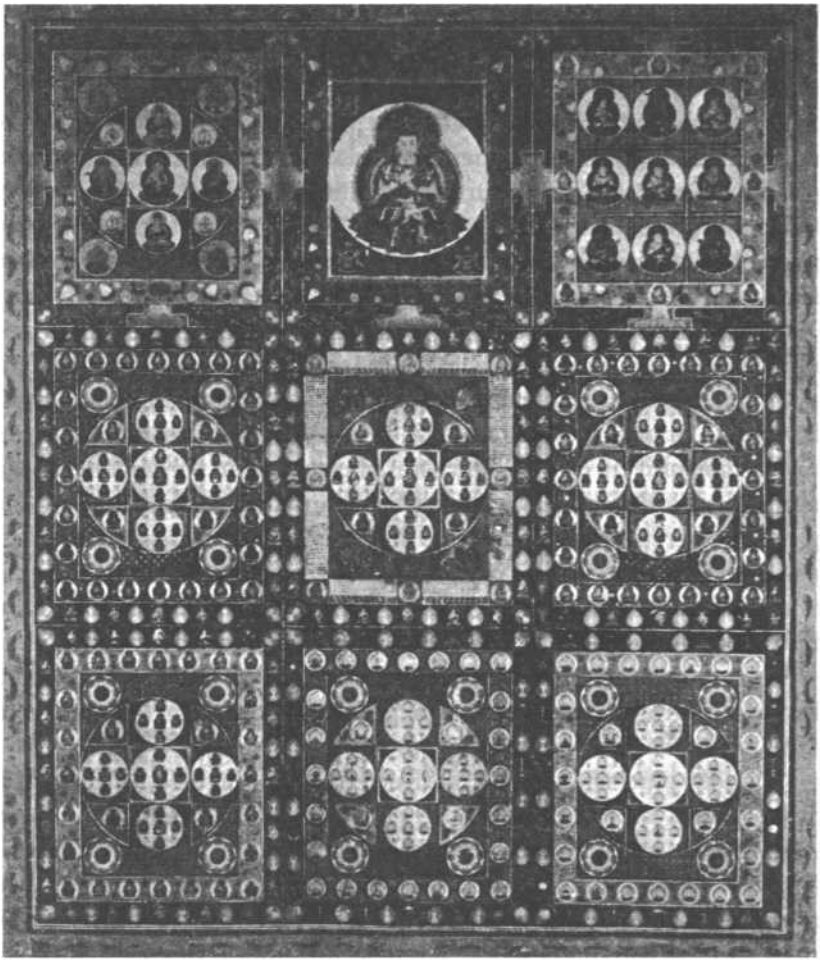


Fig. 21. Mandala (cu permisiunea Muzeului Brooklyn)

Caracterul exclusiv, esoteric al sectei Shingon a fost un alt aspect care a prezentat interes pentru curtenii epocii Heian. Cu toate că Shingon, asemenea budismului măhăvana în general, propovăduia universalitatea latentă a stării de Buddha, practic virtualii credincioşi au fost puşi în faţa unor exerciţii complexe şi cronofage, încât doar preoţii sau tihniţii aristocraţi puteau nădăjdui să le poată face. Şi, în orice caz, Shingon a dat de regulă puţine şanse oamenilor să încerce practicarea lor, păstrându-le în secret, cu excepţia câtorva privilegiaţi. Teoretic, secretele

Shingon erau transmise doar de învăţător, sau guru, discipolilor săi nemijlociţi. Satisfacţia persoanelor străine se reducea la contemplarea admirativă a profundelor minunăţii ale sectei Shingon, dar, ca neiniţiaţi, li se putea refuza pentru totdeauna răsplata maximă făgăduită.

Curtenii erau atât de favorabili sectei Shingon, încât, ca să facă faţă competiţiei, secta Tendai a elaborat şi ea o formă de esoterism. Nu exagerăm deloc când afirmăm că, în special în secolele al IX-lea şi al X-lea, budismul esoteric pătrunsese în toate domeniile existenţiale ale aristocraţiei Heian. Estetismul, exclusivismul şi perspectiva făgăduită de a obţine prin practici esoterice starea de Buddha în această viaţă erau irezistibile pentru curteni. Cu toate acestea, budismul esoteric, deşi instituit la un înalt nivel de către Kukai şi succesorii săi nemijlociţi, a avut tendinţă vădită spre denaturare; pentru ca, spre sfârşitul epocii Heian, să degenereze într-atât, încât clerul s-a antrenat în practici lipsite de onestitate, acceptând de la laici onorarii pentru obţinerea de foloase legate de sănătate, renume şi prosperitate.

O tendinţă importantă în rândul noilor secte budiste din epoca Heian a fost plecarea lor din centrele aglomerate ale vieţii lumeşti şi ale activităţii politice şi stabilirea lor în regiuni montane îndepărtate. Ca şi Nara, Kyōto s-a umplut în cele din urmă de temple, dar se împământenise cel puţin obiceiul ca unele să fie aşezate în locuri în care ispitele plăcerilor lumeşti erau minime şi unde călugării puteau duce într-adevăr o viaţă religioasă riguroasă şi meditativă.

Budismul a pătruns în Japonia în cadrul unui amplu proces de reformă ce urmărea centralizarea, fiind desigur un semn de maturitate faptul că, după aproape două secole, un număr sporit de conducători religioşi şi laici şi-au dat seama de importanţa stabilirii unei distincţii între sfera de activitate corespunzătoare Curţii (ca organ administrativ) şi Biserica budistă. Sectele din epoca Heian au căutat să susţină ideea budismului ca apărător al

naţiunii, iar „călugării războinici” se angajau în penibile certuri pe probleme destul de banale; se recunoştea însă necesitatea de a se păstra pe mai departe separaţia Bisericii şi a statului.

Ridicarea de temple în regiuni montane a determinat schimbări importante în arhitectura budistă. S-au păstrat doar două edificii din epoca Heian timpurie – pavilionul de aur şi pagoda unui templu Shingon, numit Muroji, situat într-o pădure deasă de cedru japonez, la aproximativ şaizeci şi patru de kilometri de Kyōto; putem spune însă, pornind de la acestea şi de la diverse reconstrucţii, care erau noile tendinţe în arhitectură. Planurile generale ordonate de tip *garan* au fost abandonate în construirea templelor de la munte în favoarea adoptării

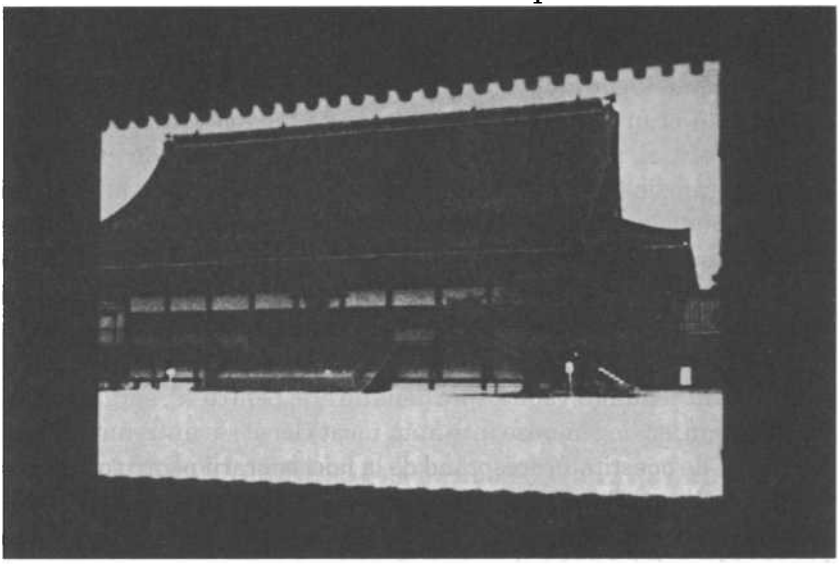


Fig. 22. Vechiul palat imperial (Shishinden) din Kyōto (*fotografie de Joseph Shulman*)

formelor şi a plasamentului clădirilor în conformitate cu caracteristicile speciale ale terenului dur, accidentat. Acest gen de integrare arhitecturală în mediul natural pare să fi fost perfect pe placul japonezilor. El amintea mai degrabă de arhitectura şintoistă şi, în acelaşi timp, pune în evidenţă mai degrabă tendinţa extrem-orientală de

fuzionare cu natura decât cea de biruire a ei. O mare sensibilitate faţă de natură şi dorinţa de identificare cu aceasta sub toate manifestările ei constituie preocupări dintre cele mai pregnante în tradiţia culturală japoneză.

Alte elemente ale arhitecturii şintoiste ce au fost integrate în epoca Heian timpurie – numită de istoricii de artă epoca Jogan – atât în arhitectura templelor, cât şi a construcţiilor cu caracter laic simt podelele înălţate deasupra nivelului solului şi acoperişul din scoarţă de copac în loc de ţigle de lut. (A se vedea sfârşitul capitolului 1 pentru alte observaţii referitoare la influenţa stilului arhitectonic *hambar* asupra sanctuarelor şi palatelor.) Aceste trăsături pot fi limpede remarcate la vechiul palat imperial (Shishinden) din Kyōto (fig. 22). Clădirile palatului au fost deseori distruse de foc, iar edificiile actuale, majoritatea ridicate în secolul al XIX-lea, nu sunt nici măcar situate în aceeaşi parte a oraşului unde a fost palatul originar. Cu toate acestea, ele reproduc fidel vechiul palat şi, în lipsa altor clădiri, ne dau o idee despre cum arăta capitala în epoca Heian timpurie.

Sculptura budistă din epoca Jogan prezintă o schimbare marcantă faţă de stilul realist, deseori impunător al operelor epocii Tempyo. Curtea îşi retrăsese sprijinul nemijlocit acordat budismului şi, cu toate că numeroase temple se îmbogăţiseră prin achiziţionarea de proprietăţi funciare, nu exista dorinţa de a se întreprinde proiecte artistice vaste, precum turnarea lui *daibutsu*, pentru care fusese nevoie de efortul concertat a mulţi artizani. Statuile din Jogan sunt de obicei mult mai mici decât cele din Tempyo şi par să fi fost sculptate de câte un singur meşteşugar, care folosea foarte puţine materiale apreciate în epoca Tempyo – bronzul, lutul, lacul uscat –, dând în schimb întâietate mai cu seamă lemnului. Noua preferinţă pentru lemn fusese stârnită de sculpturile din lemn de santal importate în această perioadă din China şi aflate în vogă la Curte.

Multe statui din epoca Jogan au fost făcute dintr-o

singură bucată de lemn, ceea ce explică dimensiunile lor în general reduse. În acelaşi timp, au fost lăsate în întregime nevopsite sau le-au fost coloraţi doar ochii şi buzele, ca să nu li se ia mireasma naturală a lemnului.

Un exemplu remarcabil de sculptură în lemn din perioada Jogan este statuia lui Yakushi, Buddha Tămăduitorul, de la Jingoji din Kyōto. Poziţia rigidă şi îmbrăcămintea stilizată a lui Buddha par să dea impresia revenirii la o tehnică de sculptură anterioară, mai puţin sofisticată. De fapt, ele reflectă dorinţa, în acord cu gustul budismului esoteric, de a produce figuri supranaturale şi misterioase. Expresia facială a statuii e sumbră şi ameninţătoare, iar trupul este mult mai greoi şi mai brut ca aspect decât imaginea Tempyo tipică. Vălurirea drapării sale este caracteristică sculpturii Jogan şi poate fi văzută şi mai net delimitată în imaginea aşezată a lui Buddha cel istoric de la Muroji.

În afara diagramelor mandala, singurele picturi ale epocii Jogan simt practic reprezentări de creaturi feroce şi hidoase, precum Fudo, „Cel Nemişcat”. Aceste creaturi, unele dintre ele cu mai multe capete şi mâini, sunt de fapt Dainichi, Buddha cel Cosmic, în forme modificate, misiunea lor fiind să-i înspăimânte şi să-i distrugă pe vrăjmaşii budismului. Fudo este înfăţişat de obicei cu o aură arzându-i în jurul trupului, o spadă într-o mână şi o funie în alta.

Iconografia esoterică i-a inspirat pe unii artişti din epoca Jogan să încerce pentru prima oară reprezentarea zeităţilor şintoiste. Unele dintre figurile de *kami* de la această dată încă există, dar nu avem aproape niciun indiciu că arta şintoistă trecea printr-o perioadă de efervescenţă, care să aibă drept consecinţă un nou gen artistic.

La începutul secolului al EX-lea, civilizaţia chineză exercita asupra Curţii o atracţie mult mai mare decât asupra predecesoarei sale de la Nara, cu un veac în urmă. Poezia chineză era la mare preţ în cercul împăratului Saga

(a domnit între anii ’809 şi 823) şi al apropiaţilor săi, care organizau concursuri de artă poetică, alcătuiau antologii în genul lui *Kaifuso*, iar *waka* era practic ignorată. Tot în vremea domniei lui Saga a fost primit pentru prima oară la Curte Kukai. Strălucit învăţat, om de litere şi talentat scriitor de limbă chineză, Kukai a fost situat alături de Saga şi Tachibana no Hayanari (mort în anul 842), care s-a aflat în fruntea sohei pe care Saicho şi Kukai au însoţit-o pe continent în 804, drept unul dintre cele trei „mari peneluri” sau caligrafi din vremea sa. Kukai vizitase Chang-an, minunata capitală a dinastiei Tang, şi se întorsese nu doar cu numeroase cărţi şi lucrări de artă, ci şi cu păreri autorizate în legătură cu ultimele tendinţe din China, inclusiv budismul esoteric. Un observator contemporan ar putea foarte bine considera, din preferinţele unor capete luminate de la Curte precum Saga şi Kukai, că Japonia începutului de secol al EX-lea devenise cu adevărat un model miniatural al Chinei.

Putem vedea retrospectiv că japonezii n-au copiat servil civilizaţia chineză; unele instituţii importante n-au prins niciodată rădăcini pe pământul Japoniei, iar altele au fost considerabil remodelate pentru a corespunde spiritului autohton. Pe lângă faptul că au abandonat principiul confucianist fundamental al guvernării meritocratice, japonezii au respins în cele din urmă şi sistemul Tang de distribuire a pământului în parcele egale. În doar câteva secole, aproape întregul teren agricol al ţării trecuse în mâinile aristocraţiei şi ale instituţiilor religioase, ca proprietate privată. Paralel cu deteriorarea administraţiei provinciale de sub conducerea Curţii, acest proces a creat condiţii (după cum vom vedea în capitolul următor) pentru apariţia în provincii – la mijlocul şi spre sfârşitul epocii Heian – a unei clase a războinicilor.

Cea mai importantă evoluţie politică la Curte în secolul al EX-lea a fost venirea la putere a unui singur clan, Fujiwara, descendent al unuia dintre principalii făuritori ai Marii Reforme şi care a ajuns să domine prin

căsătorii familia imperială mai autoritar şi pentru o perioadă mai îndelungată decât o făcuseră cei din clanul Soga. Infiltrându-se tot mai aproape de tron, clanul Fujiwara şi-a asumat în 858 funcţia de regent imperial4 (deţinută anterior doar de membri ai familiei imperiale, precum prinţul Shotoku), devenind în decurs de un veac deţinătorii necontestaţi ai puterii absolute la Curte.

Controlul familiei imperiale de către clanul Fujiwara a fost cu putinţă în mare măsură din cauza naturii obiceiurilor matrimoniale din epoca Heian. În general, dar nu mereu, curtenii din această epocă îşi stabileau reşedinţa oficială în casa soţiilor lor. Curteanul tipic îşi păstrează, după cum reiese din literatura vremii, una sau mai multe soţii secundare şi iubite, lăsând frecvent pe planul al doilea vizitarea, o dată sau de două ori pe lună, a soţiei principale. Cu toate acestea, casa soţiei principale rămânea reşedinţa lor comună şi tot acolo îşi creşteau şi copiii. Deşi împăraţii nu se mutau de fapt la soţiile lor din clanul Fujiwara, progeniturile din astfel de căsătorii erau crescute în casele rudelor pe linie maternă. Între sfârşitul secolului al K-lea şi sfârşitul secolului al XI-lea, împăraţii proveneau fără excepţie din mame Fujiwara, şi în ceea ce priveşte educaţia se identificau cu cei din clanul Fujiwara la fel de mult ca şi cu cei din familia imperială.

Odată cu venirea la putere a celor din clanul Fujiwara, Curtea s-a decis să pună capăt relaţiilor oficiale cu China. Un motiv al acestei decizii, luată cândva după misiunea din 838, 5 era că dinastia Tang începuse să intre în declin şi China nu mai era un loc unde se putea călători în siguranţă; dar şi mai important pare să fi fost faptul că japonezii nu mai simţeau aceeaşi dorinţă ca înainte de a se orienta şi a se inspira din civilizaţia chineză. Lunga perioadă de împrumuturi culturale, începută cu două veacuri şi jumătate în urmă, luase finalmente sfârşit.

Curtea Japoniei de la sfârşitul secolului al K-lea nu doar că a rupt relaţiile oficiale cu China, dar s-a retras treptat chiar şi din tratativele cu provinciile Japoniei –

exceptându-le pe cele strict necesare. Spre deosebire de caracterul cosmopolit din epoca Nara, Curtea din veacul al X-lea a trăit profund izolată de restul societăţii japoneze. Dintre diversele cauze ale acestei izolări, una hotărâtoare a fost sistemul de ierarhizare ministerială, prin care se acorda mult mai mult prestigiu şi strălucire demnitarilor din capitală decât celor din provincie. Ca să accepte şi să ocupe un post în provincie, curteanul era obligat nu doar să renunţe la confortul şi atracţiile culturale ale capitalei Heian, ci şi să suporte diminuarea statutului său şi chiar să rişte oprobriul social. Din lipsă de şanse în Kyōto, unii curteni nu aveau de ales; în plus, posibilitatea de a se îmbogăţi în provincie era ispititoare. Pentru un membru al înaltei aristocraţii însă, viaţa departe de capitală era de neconceput. Chiar dacă i se oferea importantul post de guvernator, el găsea mai potrivit să trimită un reprezentant în locul său ori să-l delege pe viceguvernatorul provinciei respective, de obicei un magnat local, să se ocupe de problemele administraţiei locale.

Secolul al X-lea şi mare parte a celui de-al XI-lea au constituit o epocă a „puterii şi măririi” pentru regenţii Fujiwara şi, de asemenea, un răstimp când japonezii şi-au dus cultura clasică la maturitate. Deşi datora mult antecedentelor sale chinezeşti, această cultură era totuşi cu adevărat unică şi un veritabil produs al geniului autohton.

Dintre toate artele care au înflorit la Curte în timpul epocii Fujiwara, cea care a încarnat cel mai bine spiritul său creator a fost literatura, şi îndeosebi poezia. Obsesia veacului al IX-lea pentru poezia chineză s-a stins odată cu întreruperea relaţiilor cu continentul, curtenii îndreptându-şi din nou atenţia spre *waka*. În scurt timp, pasiunea lor pentru acest gen de expresie poetică a renăscut până în punctul în care a devenit aproape insaţiabilă, poeţii consacrându-se la nesfârşit compunerii de poeme deopotrivă în privat şi în compania altora, cu

ocazia concursurilor de poezie, unde echipele de o parte şi de alta erau invitate să compună versuri pe teme date. Capacitatea de a recunoaşte o aluzie *waka* şi de a improviza ceva acceptabil devenise esenţială nu numai în situaţiile formale de competenţă poetică în care era pus un aristocrat, ci şi în cadrul relaţiilor umane zilnice. Probabil că nicio altă societate din istorie n-a pus atâta preţ pe versificaţie.

Inseparabilă de revenirea interesului pentru *waka* şi de evoluţia literaturii Fujiwara în general a fost evoluţia silabarului *kana*. Acest mod de scriere în japoneză fusese perfecţionat chiar şi în perioada când entuziasmul pentru poezia chineză ajunsese – la Curtea împăratului Saga, la începutul secolului al IX-lea – la apogeu. Kukai însuşi, după cum am văzut, a fost asociat îndeaproape cu „inventarea" *kana*.

În timpul lui Saga au fost alcătuite trei antologii de poezie chineză autorizate de împărat, iar în 905 a fost realizată la Curte prima antologie oficială de *waka*, numită *Kokinshu* (*Antologie de poeme vechi şi noi*). Deşi *Manyoshu* – prima culegere, neoficială – a fost de mare valoare, *Kokinshu* a fost cea care a stabilit cu-adevărat standardele poeziei clasice japoneze. *Manyoshu* a fost scrisă prin utilizarea complexă a ideogramelor chinezeşti în scopul redării sistemului fonetic al limbii japoneze, dar curtenii din epoca Heian au socotit că acest lucru este neclar şi greu de citit. Mai mult, *Manyoshu* exprima sentimente ale unei epoci destul de diferite. În noul univers al lui *Kokinshu*, rafinamentul, bunul-gust şi purtarea aleasă aveau prioritate asupra sincerităţii şi exprimării curajoase a emoţiilor. Poetul din epoca Heian, după cum putem observa din următoarele versuri din *Kokinshu*, era de aşteptat să se exprime la momentul potrivit şi în starea de spirit potrivită:

În astă zi-ntru totul calmă.

Vemal scăldată în lumina blândă Ce ninge de pe-
ntinderea celestă – De unde atâta-nfrigurare în

spulberarea cireşului în floare?

Deşi nu mă-ndoiesc că el nu va veni – în lumina-nserării.

Când lăcustele ţârâie strident.

Mă duc la uşă şi aştept.6

Erau cât se poate de potrivite reacţia plină de sensibilitate la farmecul unei zile de primăvară şi nostalgica meditaţie, sub semnul scuturării florilor de cireş, la scurtimea vieţii; era, de asemenea, foarte potrivit ca poetul să-şi exprime sentimentele de singurătate şi de dor pentru fiinţa iubită, atâta vreme cât sentimentele sale rămân departe de incontrolabila supărare sau de chinul de a fi fost părăsit.

Un poet de primă însemnătate al epocii a fost Ki no Tsurayuki (8687 – 946), unul dintre realizatorii antologiei *Kokinshu*. Tsurayuki a scris şi prefaţa acestei antologii, creând astfel nu doar prima bucată importantă de critică literară din istoria Japoniei, ci şi o excelentă expunere privind normele de bază ale gustului aristocratic în domeniul versificaţiei. La începutul prefeţei, Tsurayuki a enunţat semnificaţiile psihologice, sociale şi estetice profunde pe care el, ca reprezentant al clasei curtenilor din epoca Heian, le conferă poeziei:

Poezia japoneză îşi are rădăcinile în inima omului şi înfloreşte în frunzele fără număr ale cuvintelor. Cum fiinţele omeneşti sunt stăpânite de preocupări dintre cele mai variate, prin poezie ei dau viaţă gândurilor din sufletele lor, ca expresie a priveliştilor ce le apar dinaintea ochilor şi a sunetelor ce le ajung la urechi. Auzind pasărea cântătoare ciripind printre flori şi broasca în apa proaspătă – există oare fiinţă vie care să nu se lase purtată spre cânt? Poezia e cea care, fără osteneală, pune cer şi pământ în mişcare, stârneşte simţămintele zeilor şi spiritele ascunse ochiului, îndulcesc legăturile dintre bărbaţi şi femei, îmbunează inimile aprigilor luptători.7

Tsurayuki vorbeşte despre poezie în termeni de „cuvânt” şi „inimă”. Cuvintele sunt cele ale limbii Yamato –

lipsită de contaminarea limbii chineze –, instituită de *Manyoshu* drept mijloc clasic de expresie pentru arta poetică. Inima sau simţămintele – considerate de Tsurayuki şi confraţii săi, poeţii din antologia *Kokinshu*, drept materia însăşi a poeziei – sunt însă foarte diferite de cele din *Manyoshu*, dintre ale cărui versuri cele cu adevărat notabile tratează subiecte apăsătoare precum moartea, sărăcia sau foamea. Sfera sentimentelor tratate în poeziile din *Kokinshü* a fost redusă şi îmbunătăţită calitativ. După cum spune Tsurayuki, poeţii ar trebui să-şi găsească inspiraţia când privesc florile scuturate într-o dimineaţă de primăvară; când ascultă, într-o seară de toamnă, foşnetul căderii frunzelor; când oftează privind zăpada şi valurile reflectate, cu fiecare an ce trece, în oglindă; când, văzând rouă pe iarbă sau spuma pe apă, se înfioară la gândul scurtimii vieţii; când, mândri şi falnici ieri, eşuează, din braţele norocului, în însingurare; sau când, preaiubiţi odinioară, ajung să fie uitaţi.8

În toate faptele sale, curteanul din epoca Heian aspira la *miyabi* – rafinament aristocratic –, şi tocmai această calitate a devenit cea mai durabilă moştenire estetică a epocii clasice a Japoniei. Chiar şi primitivii războinici din provincii – ridicaţi, la sfârşitul secolului al XII-lea, pentru a deveni noii stăpâni de pământuri – au răspuns instinctiv şi au căutat să perpetueze tradiţia curtenească rezumată de *miyabi*. Agitatele veacuri ale Evului Mediu au dat naştere multor preocupări culturale noi, ce răspundeau gustului diferitelor clase sociale, inclusiv războinici, negustori, ţărani. *Miyabi* a marcat aproape toate aceste fenomene; el a reflectat preferinţa fundamentală a japonezilor pentru sugestivitatea elegantă, temperată şi subtilă. Există într-adevăr o pronunţată tentaţie de a afirma că *miyabi* – codificat pentru prima oară în poemele din *Kokinshü* – a constituit tema cu adevărat esenţială a esteticii japoneze. După cum remarca o autoritate occidentală, „nimic din Occident nu se poate compara cu rolul jucat de estetică în viaţa şi istoria

Japoniei începând cu epoca Heian”, şi „rafinata sensibilitate a spiritului *miyabi* este încă foarte evidentă” în critica estetică modernă.9

Strâns legat de *miyabi* a fost conceptul de *mono no aware*, ce poate fi tradus ca „sensibilitate faţă de lucruri” sau, poate, „capacitate de a fi mişcat de lucruri”. *Mono no aware* – sau, simplu, *aware* – apare ca sintagmă/expresie poetică în *Manyóshü* din epoca Nara, dar nu-şi asumă principalele sale conotaţii estetice până la apogeul culturii Heian, începând aproximativ din perioada antologiei *Kokinshü*. În discuţia despre şintoism din capitolul 1, am remarcat că întreaga istorie a Japoniei e străbătută de ideea conform căreia, în privinţa naturii lor originare (anterior introducerii din afară a unor sisteme de gândire şi religioase cum au fost confucianismul şi budismul), japonezii sunt în esenţă un popor emoţional. Şi, subliniind latura emoţională a naturii omeneşti, japonezii au acordat totdeauna o mare valoare sincerităţii (*makoto*), ca etică a afectivităţii. Dacă universul emoţiilor avea, aşadar, o etică în *makoto*, evoluţia principiului *mono no aware* în epoca Heian a furnizat şi o estetică. Ki no Tsurayuki, în prefaţa sa la *Kokinshu*, a fost primul care a descris modul în care funcţionează acest principiu. Bunăoară, atunci când întreabă, în pasajul de la începutul prefeţei citat mai sus, dacă cineva poate rezista impulsului de a cânta – sau de a compune o poezie – „auzind pasărea cântătoare ciripind printre flori şi broasca în apa proaspătă”, Tsurayuki spune de fapt că oamenii sunt entităţi emoţionale şi vor reacţiona intuitiv şi spontan, prin cântec şi vers, atunci când percep lucruri care-i impresionează. Sensul cu adevărat fundamental al sintagmei *mono no aware* îl constituie capacitatea de a fi emoţionat de lucruri, fie ele frumuseţi naturale sau sentimente ale oamenilor, capacitate despre care Tsurayuki crede că duce nemijlocit la expresia estetică.

Datorită deja amintitei preferinţe speciale a japonezilor pentru frumuseţile trecătoare ale naturii şi

pronunţatei lor sensibilităţi faţă de trecerea timpului, *mono no aware* a avut întotdeauna o nuanţă de tristeţe şi melancolie. Unii comentatori au încercat să exprime acest sens traducând sintagma prin „patosul lucrurilor”. E însă derutant, deoarece sugerează că lucrurile pot să aibă inerent calităţi precum patosul sau o frumuseţe patetică, când, de fapt, în tradiţia japoneză, aceste calităţi iau naştere numai când sunt *percepute* de cineva în lucruri. Cu alte cuvinte, japonezii au avut mereu tendinţa să creadă că frumuseţea nu este în obiect, ci capătă fiinţă prin subiect (adică prin cel care percepe obiectul).

Pe lângă faptul că a dus la renaşterea interesului pentru poezia japoneză, folosirea silabarului *kana* a înlesnit de asemenea dezvoltarea prozei autohtone. Originile prozei mature din epoca Fujiwara pot fi doar în mare identificate în două genuri timpurii de opere: aşa-numita poveste (*monogatari*) şi jurnalul intim (*nikki*). Termenul *monogatari* a fost folosit de-a lungul unei mari părţi a istoriei Japoniei pentru a desemna, în general, o cuprinzătoare varietate de scrieri, de la proza de ficţiune la însemnările cvasi-istorice. La început, *monogatari* însemna anumite poveşti cu caracter supranatural sau fantastic, care-şi aveau originea atât în legende populare orale, cât şi în naraţiuni budiste despre miracole, scrise în limba chineză. Cea mai veche poveste *monogatari* de acest tip existentă este *Povestea tăietorului de bambus* (*Taketori monogatari*), datând de la sfârşitul secolului al K-lea sau din secolul al X-lea. Este povestea unui bătrân care găseşte o prinţesă într-o bucată de bambus. Prinţesa, devenind o fecioară atrăgătoare, supune la încercări diverşi peţitori, refuzând să se mărite cu ei dacă nu se achită cu bine de probe deosebit de grele. În cele din urmă, când trebuie să facă faţă stânjenitoarelor avansuri ale împăratului însuşi, prinţesa îşi ia zborul spre lună.

Cel de-al doilea gen de proză Heian din perioada de început a fost jurnalul intim. Înregistrări sau jurnale cu caracter public, scrise în chineză, au existat în Japonia cel

puţin de la sfârşitul epocii Nara; dar jurnalul intim, dacă ne gândim la el ca la o consemnare confidenţială şi personală a evenimentelor zilnice, nu a putut fi dezvoltat cu adevărat până când evoluţia silabarului *kana* nu a dat posibilitatea viitorilor diarişti să scrie în limba vernaculară a epocii lor. Cel dintâi jurnal intim păstrat este *Jurnalul Tosa* (*Tosa nikki*) al lui Ki no Tsurayuki. Scris în jurul anului 935, el descrie călătoria lui Tsurayuki, cu barca, spre capitală, din provincia Tosa, unde tocmai îşi încheiase o perioadă din serviciul de guvernator. Trăsătura realmente distinctivă a acestei lucrări – ca şi a tuturor celorlalte jurnale ale epocii Heian – este includerea în ea a unui mare număr de poeme. De fapt, multe segmente din *Jurnalul Tosa* constau pur şi simplu dintr-un poem sau două, însoţite de câteva comentarii succinte privind împrejurările care au inspirat compunerea lor. De pildă:

Ziua a unsprezecea: După o ploaie scurtă, cerul s-a luminat. Continuându-ne drumul în susul râului, am observat un lanţ de dealuri pe malul dinspre răsărit. Când am aflat că e Sanctuarul Yawata Hachiman, ne-am bucurat mult şi ne-am înclinat, smeriţi, a mulţumire. În cele din urmă, apăru podul de la Yamazaki şi nu ne-am mai putut reţine simţămintele de bucurie. Aici, în apropierea Templului Ooji, ne-am ancorat barca; şi aici am aşteptat, în timp ce se negociau diverse treburi legate de restul călătoriei. Pe mal, lângă templu, erau multe sălcii, iar unul din grupul nostru, admirându-le reflecţia în apă, a compus poemul:

Desenul buclei de val, ţesut – se pare – Pe ghergheful verzilor sălcii oglindite-n şuvoi.10

Un stimul, în acel moment, pentru evoluţia prozei japoneze pare să fi fost necesitatea de a desluşi raţiunile scrierii de poezie, necesitate ce poate fi urmărită în anumite precizări la poemele din *Manyoshu*. În orice caz, în istoria literaturii japoneze, proza a fost încă de la începuturi strâns legată de poezie. În jurnalele epocii Heian, poemele sunt prezente drept compoziţii ale unei

persoane adresate alteia şi slujesc de regulă ca mijloc de exprimare a celor mai puternic resimţite emoţii. Pe de altă parte, în genuri literare ulterioare, ca teatrul *no* din Evul Mediu, romanele burgheze şi teatrul de păpuşi din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, versurile metrice de cinci şi şapte silabe sunt folosite în general pentru a nuanţa expresia poetică a pasajelor culminante din texte altminteri în proză.

Primele rânduri ale *Jurnalului Tosa* afirmă: „Se spune că jurnalele sunt ţinute de bărbaţi, dar o să văd dacă nu cumva şi o femeie e în stare de asta.an Deşi se admite unanim că acest prim jurnal intim a fost scris de Ki no Tsurayuki, el a recurs la un subterfugiu spunând că ar fi fost ţinut de soţia sa. Un motiv evident pentru acest lucru a fost că bărbaţii socoteau limba chineză drept singurul mijloc adecvat şi demn pentru scris. Femeile, care aveau cu mult mai puţine şanse de a învăţa chineza, au fost cele care au folosit fără ezitare *kana* ca să se exprime în limba vernaculară, tot ele devenind şi cele mai mari prozatoare din perioada Heian.

Primul jurnal cu adevărat feminin este lucrarea de la sfârşitul veacului al X-lea cunoscută sub numele *Kagero nikki* (*Anii trecători*), scris de o femeie identificată doar ca „mama lui [Fujiwara no] Michitsuna”. Spre deosebire de *Jurnalul Tosa* – care a fost ţinut zilnic şi pare să prezinte evenimentele într-o cronologie destul de coerentă şi echilibrată –, *Anii trecători* este o relatare sporadică şi inegală, ce se întinde pe o perioadă de aproximativ douăzeci şi unu de ani, între anii 954 şi 974. Secvenţele unora dintre zile sunt detaliate excesiv, dar sunt şi perioade lungi de timp despre care nu se relatează nimic. Această tratare destul de imprecisă a structurii jurnalului (de fapt, o mare parte a acestuia a fost scrisă probabil spre sfârşitul perioadei pe care o acoperă sau chiar după ea), alături de caracterul pregnant personal şi subiectiv al consemnărilor, conferă *Anilor trecători* trăsăturile unei autobiografii sau chiar ale unui *roman confesional*, şi, într-

adevăr, deosebirea dintre jurnal şi opera de ficţiune a fost de multe ori destul de vagă în literatura epocii Heian.

În timp ce *Jurnalul Tosa* are ca element central o călătorie (temă obişnuită în jurnale şi în alte însemnări cu caracter personal), *Anii trecători* descrie un subiect la fel de răspândit: relaţia de dragoste. Mama lui Michitsuna a fost căsătorită cu Fujiwara no Kaneie (929 – 990), care a devenit în cele din urmă regent imperial la Curtea Japoniei. Asemenea celor mai mulţi înalţi aristocraţi de la Curtea Heian, Kaneie n-a fost un soţ fidel; după un debut afectuos cu soţia sa (care îl naşte pe fiul lor, Michitsuna), începe s-o neglijeze în favoarea altor femei. Cea mai mare parte a *Anilor trecători* tratează despre suferinţa şi frământările resentimentare ale autoarei legate de faptul că soţul ei venea s-o vadă din ce în ce mai rar. Lăsată singură, cu puţine posibilităţi de a pune frâu urâtului din existenţa sa izolată (un destin prea frecvent la doamnele de la Curtea Heian), mama lui Michitsuna este antrenată într-o efuziune nevrotică de autocompătimire. Absorbită de propriile motive de nemulţumire, respinge orice apropiere sentimentală de ceilalţi.

La sfârşitul *Anilor trecători*, găsim aceste însemnări deznădăjduite:

Vremea a fost destul de bună pe tot restul anului, cu doar câteva rafale de zăpadă… M-am gândit cât de repede au trecut anii, fiecare cu acelaşi dor neîmplinit. A revenit vechea, nesfârşita tristeţe, iar eu am săvârşit – absentă – ritualurile pentru strămoşi.

În rândul imediat următor – ultimul al cărţii ni se spune totuşi că: „Târziu, în ajunul Anului Nou, afară s-a auzit un tropăit”, şi ne dăm seama că interesul lui Kaneie pentru mama lui Michitsuna nu se epuizase cu totul.12

Un alt tip de literatură contemporană, foarte asemănător jurnalului intim, a fost povestea-poem (*uta-monogatari*), cea mai cunoscută fiind *Poveşti de la I se* (*I se monogatari*), alcătuită pe la începutul secolului al X-lea. *Poveşti de la I se* cuprinde o sută douăzeci şi cinci de

pasaje sau episoade de lungimi diferite, grupate liber, fiecare conţinând unul sau două poeme. Majoritatea poemelor tratează despre dragoste, în special despre romanticele legături de iubire ale unui mare îndrăgostit şi poet de Curte din veacul anterior, Ariwara no Narihira (825 – 880). Destul de probabil, *Poveşti de la I se* a fost realizată de una sau mai multe persoane, care au cules o sumă de poezii, majoritatea scrise de Narihira, şi apoi le-au plasat în contexte narative bazate pe informaţii preluate din biografia acestuia. Pentru un străin, *Poveşti de la I se* este de natură să pară o lucrare uşoară şi chiar fără prea mare importanţă, dar a fost admirată de-a lungul timpului de japonezi ca o capodoperă a literaturii lor. Un pasaj reprezentativ din *Poveşti de la I se* ar fi următorul:

Trăia în vremurile de demult un tânăr curtean pe nume Narihira. După trecerea prin ceremonialul de iniţiere în vârsta adultă, a pornit într-o călătorie de vânătoare rituală cu şoimi spre pământurile sale din satul Kasuga, de lângă vechea capitală Nara.

În sat trăiau singure două tinere surori de o frumuseţe nemaivăzută. Tânărul nobil le-a privit pe furiş din umbra gardului din jurul casei. Sufletul i s-a umplut de alean că a putut da – într-un astfel de loc rustic, într-un mod atât de neaşteptat – peste fecioare atât de drăguţe.

Scoţându-şi mâneca cea largă a mantiei de mătase pe care o purta, Narihira a scris pe ea o poezie şi a trimis-o fetelor. Mantia cu care era îmbrăcat avea pe ea un motiv floral îndrăzneţ cu floarea-suferinţei.

Tinere fecioare-flori din Kasuga.

Voi daţi culoare mantiei ce-o port;

Şi, la fel de sălbatic ca ele, îmi sporeşte – profuz, fără de margini – Patosul în suflet.

Fecioarele trebuie să fi socotit aceste versuri ca foarte potrivite, fiindcă fuseseră compuse în aceeaşi stare de spirit ca şi bine-cunoscutul poem:

Pentru cine fostu-mi-a inima – Ca desenul cu floarea-suferinţei De la Michinoku – Lăsată pradă tulburării?

Din pricina ta-s toate.

Iată genul de eleganţă dezinvoltă în care excelau bărbaţii de odinioară.13

Încoronarea evoluţiei prozei în epoca Heian timpurie şi de mijloc a reprezentat-o finalizarea, la scurtă vreme după anul 1.000, a *Poveştii lui Genji* (*Genji monogatari*), un voluminos roman scris de Murasaki Shikibu (978 – 1016), doamnă de onoare la Curte. În pofida caracterului excelent a multe alte texte literare ale perioadei, incomparabila capodoperă a Doamnei Murasaki e cea care recreează pentru noi atmosfera epocii sau, cel puţin, a intervalului de timp văzut prin ochii privilegiaţilor curteni din epoca Heian. Personajul principal al acestui roman, Genji, „Cel Strălucitor", era fiul unui împărat şi al unei concubine de rang inferior şi un model de perfecţiune, care întrunea toate virtuţile vremii: era uimitor de frumos, un mare amant, poet, caligraf, muzician şi dansator şi posesorul unui gust impecabil, într-o societate condusă, într-un sens cât se poate de real, de gustul ales.

Ca mulţi dintre egalii săi, Genji avea, cel puţin în tinereţe, puţine îndatoriri oficiale la Curte, unde treburile erau coordonate de câţiva importanţi miniştri Fujiwara. În schimb s-a dedicat artelor nobile, şi mai cu seamă căutării iubirii, strădanie ce l-a implicat într-un şir aproape nesfârşit de complicaţii sentimentale. În cercul lui Genji, istoriile de iubire tipice se desfăşurau în conformitate cu exigenţele stricte ale gustului ales. Îndrăgostiţii se delectau unul pe celălalt prin schimburi de poezii scrise pe evantaie sau pe hârtie aleasă şi parfumată cu grijă, pe care o decorau cu crenguţe delicate cu flori. O scriere ce lăsa de dorit, o aluzie nereuşită sau o combinaţie deficitară de culori puteau să domolească rapid entuziasmul unui curtean. Pe de altă parte, mireasma unui parfum amestecat cu mult rafinament sau sunetul obsedant al unei lăute într-o noapte blândă de vară puteau să-i trezească cea mai intensă pasiune şi să-l facă să se avânte nesăbuit într-o escapadă romantică cu urmări de cele mai multe ori

stânjenitoare sau chiar dezastruoase atât pentru îndrăgostiţi, cât şi pentru rudele mai apropiate din înalta societate Heian.

Într-o renumită scenă ce are loc într-o noapte ploioasă, când Genji şi prietenii săi discută despre calităţile femeilor, To no Chujo, un tânăr Fujiwara, schimbă cu Genji următoarele cuvinte:

To no Chujo: „Până la urmă, am descoperit că nu există nicio femeie despre care să se poată spune «Iată perfecţiunea! Iată o femeie desăvârşită!». Sunt multe care stăpânesc oarecum arta scrisului şi stilul epistolar şi, la nevoie, pot să dea chiar un răspuns spiritual. Dar puţine dintre ele rezistă la o încercare mai serioasă. De obicei, sunt copleşite de admiraţie pentru propriile realizări, iar mânia cu care-şi critică rivalele face o impresie urâtă. Unele simt răsfăţate de părinţi, care le iubesc peste măsură. Acestea au fost închise şi păzite, din fragedă copilărie, după ferestre sau zăbrele, şi lumea din afară nu poate afla despre ele decât că sunt desăvârşite într-o anume îndeletnicire sau artă; iar în asemenea situaţii, nici vorbă că fata poate trezi uneori interesul. E frumuşică şi graţioasă şi nu cunoaşte câtuşi de puţin lumea. O asemenea fată poate imita foarte bine un model oarecare sau, cu preţul unei sârguinţe demne de laudă, ajunge să cunoască perfect o artă minoră şi trecătoare. Prietenii ei au toată grija să nu sufle nicio vorbă despre cusururile sale, în schimb îi exagerează calităţile, iar noi, deşi nu putem da cu totul crezare laudelor ce i se aduc, nu putem susţine nici că aprecierile lor sunt absolut false. Dar, când începem să le verificăm afirmaţiile, suntem totdeauna dezamăgiţi”.

Tăcu, oarecum ruşinat de tonul său cinic, apoi adăugă: „Ştiu că n-am prea multă experienţă, dar aceasta este concluzia la care am ajuns în momentul de faţă”. Genji zise zâmbind: „Şi crezi că există vreuna fără nicio calitate?” „Fără-ndoială, dar atunci este foarte puţin probabil să pună mâna pe un bărbat. Cred că numărul

celor care nu se pot lăuda cu nimic şi al celor care nu au niciun defect este egal. Eu împart femeile în trei categorii: cele de rang şi ne-am mare, de care se face atâta caz, încât defectele lor ne rămân cu totul ascunse, nouă spunându-ni-se, de bună seamă, că sunt nişte raritǎţi. Despre cele din clasa mijlocie, toată lumea îşi poate spune părerea şi de aceea trebuie să alegem între multe mărturii contradictorii. Iar în ceea ce priveşte păturile de jos, acestea nu ne interesează". 14

Povestea lui Genji a fost multă vreme socotită de criticii japonezi drept o ilustrare a calităţii estetice a conceptului *mono no aware*, şi într-adevăr *aware* apare în carte ca adjectiv (referitor la lucruri aflate în mişcare) de nu mai puţin de o mie optsprezece ori.

Deşi *mono no aware* e starea de spirit predominantă în literatura epocii Heian, există şi o carte – *însemnări de căpătâi* (*Makura no soshi*), scrisă de Sei Shonagon (date necunoscute) – care exprimă o atitudine cu totul opusă, cea de *okashi*, adică ceva „amuzant" sau „caraghios". Ca şi aproape contemporana Doamnă Murasaki, Sei Shonagon a slujit ca doamnă de onoare la Curte. Cartea ei (cu titlu inspirat probabil din faptul că ea o păstra la îndemână – adică în proximitatea sau chiar *în* perna ei de lemn) este o culegere de scurte însemnări, listări, anecdote, aforisme şi opinii personale. Sei avea un simţ de observaţie deosebit, în special pentru slăbiciunile omeneşti, pe care se delecta să le speculeze; mai mult, cu siguranţa de sine şi cu limba ei ascuţită, ea poate fi privită, din perspectiva comportamentului ei faţă de bărbaţi, drept un fel de precursoare a mişcării militante pentru emanciparea femeilor. Ea notează, bunăoară, următoarea relatare despre ce s-a întâmplat când un curtean pe nume Narimasa, pentru care avea o stimă redusă, a încercat s-o viziteze în taină într-o noapte:

„Am voie să intru?" spuse el de câteva ori, cu o voce ciudat de răguşită şi de emoţionată. Am privit în sus mirată şi, la lumina lămpii care se afla după perdea, am putut

vedea că Narimasa stătea în faţa uşii, pe care o deschisese cincisprezece centimetri. Situaţia mă amuza. De obicei, nici măcar nu şi-ar fi imaginat să se poarte atât de lasciv; dar, cum împărăteasa trăsese la el în casă, simţea în mod vădit că poate face ce doreşte. Trezind-o pe tânăra care dormea lângă mine, am exclamat: „Uite cine-i aici! Nu te-ai aştepta la aşa ceva!” Toate s-au trezit şi, văzându-l pe Narimasa la uşă, au izbucnit în râs. „Cine eşti?” am zis. „Nu încerca să te ascunzi”. „O, nu”, a răspuns el. „Doar că stăpânul casei are ceva de vorbit cu doamna care răspunde de împărătească”.

„De uşă vorbeam”, am zis. „Nu ţin minte să te fi rugat să deschizi uşa glisantă”.

„Da, într-adevăr”, răspunse el. „Exact despre uşă voiam să discut cu tine. Pot îndrăzni să intru o clipă?”

„Zău?” spuse una dintre tinere. „Ce neplăcut! Nu, în niciun caz nu poate intra”.

„A, da, înţeleg”, spuse Narimasa. „Sunt alte tinere doamne în cameră”. Închizând uşa după el, a plecat, urmărit de râsetele noastre zgomotoase.15

Însemnări de căpătâi este cel dintâi exemplu al unui alt tip de literatură – miscelaneul, sau „penelul mobil” (*zuihitsu*) – care s-a bucurat de multă popularitate în istoria Japoniei. Alături de jurnal şi de povestea-poem, miscelaneul reflectă, ca şi rulourile orizontale de pictură şi versul legat, preferinţa japonezilor pentru episodic şi forma artistică mai degrabă slab agregată decât pentru cea continuă şi unitară. *Povestea lui Genji*, ca operă amplă şi susţinută, a fost o excepţie. În literatură, japonezii s-au concentrat asupra cizelării de scurte pasaje, fraze, cuvinte sau chiar silabe – nici că există mărturie mai bună pentru acest lucru decât voluptuoasa lor iubire pentru *waka* – şi au fost mai puţin înclinaţi să gândească în termeni de dezvoltare a intrigii sau de linie narativă atent construită.

Deşi scrisă în cincizeci şi patru de capitole, *Povestea lui Genji* este compusă de fapt din două părţi ample. Prima este axată pe viaţa şi iubirile lui Genji, iar cea de-a doua,

pe generaţia de la Curte după moartea lui Genji. Capitolele despre Genji, în ciuda stării de spirit predominant triste şi melancolice, descriu o societate cu adevărat ideală, ai cărei membri prea puţin se îndoiau că lumea lor este cea mai bună dintre cele posibile. Genji şi prietenii săi nu se prea dedicau speculaţiilor filosofice, ci păreau că acceptaseră instinctiv implicaţiile budismului esoteric, conform cărora adevărul sau realitatea ultimă se găseşte în însăşi frumuseţea fără seamăn a propriei lor existenţe. În special Genji reprezenta imaginea perfectă a curteanului Heian, iar la moartea sa – după cum se deplânge situaţia în primele rânduri ale părţii a doua a cărţii – n-a fost nimeni care să-i ia locul.

Întâlnim la succesorii lui Genji noi îndoieli şi incertitudini psihologice, care modifică tonul romanului: există aproape un presentiment în partea a doua a cărţii privind schimbările foarte importante care urmau, peste un veac sau mai mult, să ducă la declinul societăţii aristocratice şi la apariţia unei clase provinciale de războinici. Conform unor istorici, societatea aristocratică din epoca Heian a fost, chiar şi la apogeu, cu totul lipsită de speranţă pentru oricine, în afara puţinilor privilegiaţi – aceştia din urmă, de cele mai multe ori, membri ai familiei Fujiwara şi ai familiei imperiale – care puteau aspira la ascensiune în cadrul Curţii. În ciuda idealizării vieţii curteneşti în capitolele incipiente din *Povestea lui Genji*, mulţi curteni erau nemulţumiţi de propria lor situaţie. Fără îndoială că tulburările militare din provincii, care au sporit treptat în veacul al XI-lea, au provocat îngrijorare în rândurile aristocraţiei, în pofida atitudinii lor exterioare de distanţare faţă de treburile provinciilor.

În vreme ce termenul *monogatari* s-a aplicat în epoca Fujiwara unor opere distincte, precum poveşti – poeme şi romane, el s-a folosit şi pentru un nou tip de scriere istorică. *Nihon Shoki* a fost elaborată la Curtea din Nara drept cea dintâi din ceea ce se intenţiona să fie o serie continuă de cronici oficiale ale Japoniei, asemănătoare

istoriilor dinastice ale Chinei. Aşa cum s-a dovedit, au fost alcătuite şase astfel de cronici naţionale, acoperind perioada de până în anul 887. Toate au fost scrise în chineză şi, cu excepţia lui *Nihon Shoki*, simt lipsite de interes, constând în enumerarea faptelor sau a evenimentelor legate de guvernare.

Un motiv pentru care s-a renunţat la activitatea de elaborare a istoriei naţionale a fost renunţarea, pe plan general, la instituţiile şi modelele de comportament inspirate din cele chinezeşti, ce a însoţit încetarea misiunilor oficiale pe continent în a doua parte a secolului al EX-lea. De asemenea, aşa cum competenţa nou-dobândită de a scrie în japoneză prin utilizarea *kana* a stimulat scrierea de jurnale intime, cei de la Curte au găsit inspiraţia de a înregistra evenimentele istorice ale vremii lor într-un mod mai viu, plin de interpretări personale. Deşi nu cu exact aceeaşi structură, [cele şase] cronici naţionale au fost gândite pe tiparul consemnărilor dinastice foarte formale ale marelui stat birocratic chinezesc. Dar Japonia în epoca Heian nu devenise un stat birocratic asemenea Chinei; iar curtenii japonezi, insuficient de riguroşi în materie de administraţie naţională, deveniseră din ce în ce mai introspectiv preocupaţi de viaţa lor orientată spre ceremonialuri. Era cât se poate de firesc ca ei să dezvolte, atât în domeniul istoriei, cât şi în literatură, noi mijloace de expresie, mai adecvate formulării simţămintelor lor privind relaţiile publice şi private existente în societatea aristocratică din Kyōto.

Noul gen de istoriografie care a prins contur în această perioadă este povestirea istorică (*rekishi monogatari*), influenţată profund de naraţiunea bazată pe ficţiune, mai ales de *Povestea lui Genji*. Rod al estompării distanţei dintre istorie şi literatură, dintre faptul istoric şi ficţiune, ea poate fi privită ca un soi de „istorie înfrumuseţată”. Concepţia care a adus istoria şi literatura laolaltă în această formă este expusă revelator într-o scenă

din însăşi *Povestea lui Genji*. În acest episod, Genji o vizitează pe Tamakazura, una dintre doamnele ce locuiesc în reşedinţa sa din Kyōto şi una dintre cele mai pasionate cititoare de poveşti romantice (*monogatari*). După ce, mai întâi, o tachinează pe Tamakazura că se lasă amăgită de poveşti despre care ştie bine că nu sunt adevărate, Genji, devenind serios, îi spune: „Printre toate născocirile, trebuie să admit că găsesc [în *monogatari*] simţăminte reale şi înlănţuiri de evenimente ce par adevărate. […] *Monogatari* au notat şi păstrat ce s-a întâmplat din vremurile zeilor şi până în zilele noastre. *Cronicile Japoniei* CNikon *Shoki*) şi celelalte sunt doar un crâmpei din adevărul cel întreg. Aceste *monogatari* ale tale vin să întregească toate amănuntele”. 16 Pentru Genji, *Nikon Shoki* şi celelalte cronici naţionale prezintă numai o parte a istoriei trecute: marile fapte şi întâmplări. Amănuntele privind modul în care au trăit oamenii de fapt, ce au simţit şi ce au gândit trebuiau întregite de alte scrieri, într-o manieră „plauzibilă”.

Prima dintre naraţiunile istorice a fost *Povestea unor avuţii înfloritoare* (*Eiga monogatari*), scrisă la mijlocul secolului al XI-lea de o doamnă de la Curte, Akazome Emon (date necunoscute), ce şi-a conceput nestingherit opera, ca structură şi stil, având ca sursă de inspiraţie *Genji*. În vreme ce toate cele şase cronici naţionale au fost scrise în chineză, *Povestea unor avuţii înfloritoare* este în japoneză. Iar faptul că autorul acestui prim *monogatari* istoric a fost o femeie nu e de mirare, căci femeile – profitând de avantajul de a scrie în limba japoneză pe care li-l oferea inventarea silabarului *kana* – luaseră deja iniţiativa să scrie un nou gen de ficţiune, *monogatari* ficţional.

Cuprinzând aproximativ perioada anilor ’946 – 1028, *Avuţii înfloritoare* reflectă o perspectivă feminină asupra evenimentelor de la Curtea epocii Heian: căsătorii, naşteri, morţi, rivalităţi personale şi legături de dragoste. Titlul se referă la avuţia înfloritoare sau prosperitatea familiei

Fujiwara, în special în timpul lui Michinaga (966 – 1027), socotit în general drept cel mai mare dintre regenţii imperiali. Veneraţia cu care Akazome Emon îl priveşte pe strălucitul Michinaga este bine exprimată în pasajul următor:

Prosperităţii îi urmează declinul; întâlnirii îi va urma despărţirea. Totul e cauză şi efect; nimic nu e veşnic. Avuţii ieri prospere se pot risipi azi în vânt. Chiar şi florile de primăvară şi frunzele de toamnă, învăluite în ceaţă primăvara şi în neguri toamna, se topesc, pierzându-şi frumuseţea. După o rafală de vânt, rămân în grădini ca inutile resturi ori sunt ca spuma pe faţa apei. Doar prosperele avuţii ale acestui nobil [Michinaga], ce au început să dea acum în floare, nu vor fi ascunse vederii vreme de o mie de ani de ceaţa primăverii şi de negurile toamnei. Niciun vânt nu-i răvăşeşte crengile, care-şi sporesc tot mai voluptuoasele miresme – preţioase şi minunate ca florile de *udumbară*, ca parfumul fără pereche al lotusului celui albastru, cea mai frumoasă floare de apă.17

După ce a descris pe un ton liric efemeritatea tuturor lucrurilor – cel mai important dintre toate adevărurile budiste fundamentale –, Akazome Emon afirmă că, dintre toate câte simt pe pământ, doar înfloritoarea prosperitate a lui Michinaga nu va fi guvernată de această lege, ci va dura – prin Michinaga însuşi şi urmaşii săi – vreme de o mie de ani (pe vecie?).

Elogierea familiei Fujiwara, în special a lui Michinaga, este şi mai evidentă în cea de-a doua povestire istorică, *Marea oglindă* (*Okagami*), scrisă probabil de un curtean la sfârşitul secolului al XI-lea sau la începutul secolului al XII-lea şi cuprinzând perioada anilor ’850 – 1025 (la fel ca şi *Povestea unor avuţii înfloritoare*, dar cu un secol în plus la început). În timp ce *Povestea unor avuţii înfloritoare* e scrisă sub formă cronologică, *Marea oglindă* e structurată pe „anale şi biografii”.18 Analele cuprind consemnări despre împăraţi, simt invariabil scurte şi

ocupă aproximativ 10% din întreaga lucrare. Biografiile, pe de altă parte, simt ale oamenilor de seamă ai familiei Fujiwara cu funcţii la Curte în timpul domniei acestor împăraţi şi reprezintă restul de 90% din lucrare. Pe scurt, *Marea oglinda* este în primul rând o istorie a familiei Fujiwara, ce evoluează neabătut spre culmea măreţiei şi gloriei în perioada lui Michinaga. În pasajul de mai jos, autorul, dezvoltând „cultul personalităţii" lui Michinaga început de Akazome Emon în *Povestea unor avuţii înfloritoare*, merge până la a-l compara cu doi dintre cei mai mari eroi culturali ai istoriei japoneze timpurii – prinţul Shotoku şi Kukai, fondatorul budismului Shingon –, apoi cu un zeu sau un Buddha:

[Michinaga] face parte dintr-o categorie aparte. Este un om care se bucură de favoarea specială a zeilor din cer şi de pe pământ. Vânturile se pot dezlănţui şi poate ploua zile în şir, dar cerurile se vor limpezi şi pământul se va zvânta cu două sau trei zile înainte de a avea el ceva de făcut. Unii îl socotesc reîncarnarea prinţului Shotoku, alţii spun că e Kukai, renăscut pentru propăşirea budismului. Chiar şi pentru ochiul cel sever al vârstei înaintate, el pare nu un muritor obişnuit, ci manifestarea impresionantă a unui zeu sau a unui Buddha.19

Deşi în vremurile de odinioară abia dacă se punea la îndoială că împlinirea spirituală poate fi câştigată aici, în această lume, pe curtenii din veacul al XI-lea îi preocupă din ce în ce mai mult gândul de a dobândi mântuirea în viaţa viitoare. Această credinţă nu era ceva nou în Japonia; ea fusese introdusă în secolul al VII-lea, prin budismul Tărâmului cel Curat. Budismul Tărâmului cel Curat avea la bază venerarea lui Amida, Buddha cel Transcendent, care dăduse, în urmă cu o veşnicie, făgăduinţă să mântuiască toate fiinţele, cu condiţia ca acestea să creadă în el pe deplin. Prin simpla recitare a lui *nembutsu* (o invocaţie spre slava lui Amida), 20 credinciosul se putea asigura că, după moarte, va fi dus pe „Tărâmul cel Curat" al lui Amida, în ţinutul dinspre apus al universului.

Amidismul a devenit deosebit de atractiv pentru curtenii epocii Heian târzii datorită bine-cunoscutei doctrine *mappo*, „cele din urmă zile ale legii budiste”. Această învăţătură susţinea că, după moartea lui Gautama, prin veacul al V-lea î.Hr., budismul va cunoaşte trei vârste: o vârstă a propăşirii legii, una a declinului şi, în cele din urmă, a dispariţiei sale în zilele de decădere ale *mappo*. Odată începută epoca *mappo* – după calculele japoneze, ea începea în anul 105 a –, oamenii nu mai puteau spera să atingă starea de iluminare budistă prin propriile lor eforturi, aşa cum făcuseră cei din secta Hinavăna şi chiar cei din secta Măhăvana din cadrul şcolilor esoterice Shingon şi Tendai. În epoca *mappo* nu poţi face nimic altceva în afară de a te lăsa pe seama harului mântuitor al cuiva ca Amida, în nădejdea de a ajunge să renaşti în paradis.

În cele din urmă, secta Tărâmului cel Curat, cu mesajul său simplu de izbăvire universală, va fi cea care, în Evul Mediu, va constitui mijlocul practic de răspândire a budismului în sânul tuturor claselor sociale din Japonia. În prima sa fază de dezvoltare însă, amidismul a fost adoptat – şi interpretat în termeni estetici caracteristici – de aristocraţii de la Curtea Heian. În cartea sa *Ojo yoshu* (*învăţături esenţiale pentru mântuire*), bunăoară, preotul Genshin, aparţinând budismului Tendai (942 – 1017), îndemna la invocarea numelui lui Amida (*nembutsu*) şi oferea o descriere vie a desfătărilor de pe Tărâmul cel Curat:

După ce credinciosul se naşte pe acest tărâm şi cunoaşte plăcerile primei deschideri a florii de lotus, bucuria lui devine de o sută de ori mai mare ca înainte. Ea se poate asemui cu bucuria unui orb care dobândeşte vederea pentru prima oară, sau a cuiva care, plecat de la ţară, intră de-a dreptul într-un palat crăiesc. Privindu-şi propriul trup, el devine de culoare roş-aurie. Poartă, fireşte, veşminte bătute cu pietre scumpe. Inele, brăţări, o cunună de nestemate şi alte nenumărate podoabe îi

împodobesc trupul. Iar când priveşte la lumina ce se revarsă din Buddha, capătă o vedere limpede şi, datorită experienţelor sale din alte vieţi, aude sunetul tuturor lucrurilor. Şi, indiferent de culoarea pe care o va putea vedea şi de sunetul pe care-l va putea auzi, totul va fi minunat. Spaţiul de deasupra este atât de împodobit, încât privirea se pierde pe urmele norilor. În timp ce se învârte, roata Legii celei minunate răspândeşte peste tot pe acest tărâm o melodie cu sunete alcătuite din nestemate. Palate, castele, păduri şi lacuri strălucesc şi scânteiază pretutindeni. Cârduri de raţe sălbatice, gâşte şi raţe mandarin zboară în depărtări şi în imediata apropiere. Poţi vedea puzderie de oameni din toate lumile pe cale să se nască pe acest tărâm, asemenea unor neaşteptate ploi torenţiale.21

Una dintre temele favorite ale artei din perioada Fujiwara este *raigo*, o reprezentare picturală a sosirii lui Amida în momentul morţii, în vederea deschiderii căii spre Tărâmul cel Curat (fig. 23); iar printre cele mai renumite picturi *raigo* este un triptic atribuit tradiţional lui Genshin, mare artist şi erudit (chiar dacă această lucrare este evident opera altcuiva, la un secol sau mai mult după moartea lui Genshin). Amida este reprezentat coborând pe pământ într-un vârtej de nori, însoţit de douăzeci şi cinci de bodhisattva, unii cântând la instrumente muzicale, alţii ţinându-şi mâinile împreunate a rugăciune, iar alţii ţinând dinaintea lor ofrande. Maniera formală în care figura lui Amida

Fig. 23. *Raigo*, „Coborârea lui Amida pe pământ în tovărăşia însoţitorilor cereşti”.

(prin amabilitatea Muzeului de Artă din Seattle, Colecţia Memorială Eugene Fuller)

e reprezentată în centrul picturii, orientată nemijlocit în faţă, îi conferă un aspect iconografic rigid; şi totuşi expresiile blânde, chiar zâmbitoare, ale tuturor figurilor –

atât a lui Amida, cât şi a grupului de bodhisattva – sunt izbitor de diferite de chipurile aspre, nepământeşti ale artei Jogan. Epoca Fujiwara, în literatură ca şi în artele vizuale, era delicată, accesibilă, „feminină”. În opoziţie cu ea, epoca anterioară, Jogan, fusese austeră, enigmatică (esoterică) şi „masculină”.

Favoarea de care a ajuns să se bucure amidismul în rândul curtenilor din veacul al XI-lea este pregnant pusă în evidenţă de atitudinea regentului Michinaga, care, în puterea vârstei, şi-a exprimat în versuri împăcarea cu lumea:

Luna plină mă face să simt
Că lumea e-ntr-adevăr a mea;
Strălucesc asemenea lunii
Neacoperite de nori.

Şi totuşi, pe măsură ce i se apropia sfârşitul, Michinaga şi-a îndreptat tot mai mult gândurile spre Amida şi Lumea de Apoi. După un obicei des întâlnit în Japonia, a căutat, în ultimele sale momente de viaţă, să uşureze descinderea lui Amida ca să-l călăuzească spre Tărâmul cel Curat, amplasându-şi patul cu faţa spre soare-apune şi ţinând în mâini un şnur colorat ataşat de Amida, într-o reprezentare picturală *raigo*. Artişti de mai târziu, în dorinţa de a pune accentul pe rapiditatea cu care adevăraţii credincioşi se puteau aştepta să fie purtaţi pe Tărâmul cel Curat, au pictat *raigo* reprezentându-i pe Amida şi oastea celestă ce descind în mare grabă către privitor (spre deosebire de maniera de calmă plutire din opera descrisă înainte). Scena *raigo* a fost reconstituită în mod spectaculos, existând cel puţin un caz consemnat al unui bărbat care, pe patul de moarte, a angajat un grup de preoţi în veşminte de Amida, care să-l viziteze în tovărăşia celor douăzeci şi cinci de bodhisattva.

Templul în care a murit Michinaga, *Hojoji*, nu mai există, dar ni se spune că l-a construit cu scopul de a reproduce pe pământ frumuseţile şi desfătările din paradis. Fiul lui Michinaga, regentul Yorimichi (992 –

1074), a încercat şi el să recreeze Tărâmul cel Curat în Byodoin, *un* templu din Uji, la câţiva kilometri miazăzi de Kyōto (fig. 24).

Deschis în 1052, primul an al *mappo*, Byodoin este unul dintre cele mai frumoase exemple rămase din arhitectura epocii Fujiwara, printre care şi mult admiratul Pavilion Phoenix, o structură luminoasă, elegant construită, care se pare că şi-a căpătat ulterior numele de la forma unei phoenix (a unei păsări, de fapt) cu aripi întinse ca de zbor. În interiorul pavilionului, se află reprezentarea sculpturală a unui *raigo*, cu imaginea centrală a lui Amida, iar, pe părţile superioare ale pereţilor, figuri mici, graţioase de bodhisattva, ornate cu aure şi

Fig. 24. Templul Byodoin (Consulatul General al Japoniei, New York)

Încununate de mănunchiuri de nori. Reprezentarea lui Amida – realizată din lemn, cu delicateţea şi rafinamentul caracteristice artei Fujiwara – este opera lui Jocho (mort în anul 1057), cel mai cunoscut sculptor al epocii sale şi una dintre primele persoane din istoria Japoniei distinse şi onorate de Curte ca artist cu personalitate, şi nu doar ca artizan (fig. 25).

Fig. 25. Statuia lui Buddha Amida, operă a lui Jocho, de la Templul Byodoin (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

Deşi nu s-a păstrat niciun exemplu de arhitectură domestică din epoca Heian, cunoaştem din consemnări şi din stampe tipul de reşedinţe pe care şi le construiau curtenii în epoca exercitării puterii de către clanul Fujiwara. Principalul stil arhitectural al caselor aristocratice, cunoscute ca edificii *shinden*, constau de fapt dintr-un ansamblu de construcţii cu un etaj, dispuse foarte asemănător Templului Byodoin (fig. 26).

În măsura în care curtenii preferau să locuiască în perimetrul oraşului Kyōto, ei erau obligaţi, din lipsă de spaţiu, să-şi ridice casele pe parcele mici de pământ, de obicei nu mai mari de două pogoane şi jumătate. Reşedinţa tipică *shinden* consta dintr-un edificiu principal, orientat spre sud – *shinden*, „domiciliul" stăpânului familiei –, şi trei clădiri secundare, spre est, vest şi nord. Toate cele patru structuri erau ridicate cam treizeci de centimetri de la pământ şi erau legate între ele prin coridoare acoperite.

Existau şi două coridoare adiţionale ce dădeau către sud, spre pavilioane de pescuit miniaturale, ce mărgineau un mic lac, cu o insulă artificială la mijloc. Lacul era alimentat

Fig. 26. Edificiu *shinden* din perioada Heian (*desen de Arthur Fleisher*)

de obicei de un şuvoi de apă ce curgea dinspre nord-est, deseori pe dedesubtul casei înseşi, iar curtenii se delectau pe malurile cursului de apă în întruniri poetice. La astfel de întruniri, se lansau pe apă cupe cu vin de orez şi, când cupa ajungea în dreptul oaspeţilor, fiecare era obligat să-l ridice din apă, să bea din el şi să recite un vers.

Asemenea caselor japoneze moderne, cele ale aristocraţilor din epoca Heian aveau pereţi despărţitori, uşi culisante şi rulouri ce puteau fi deplasate cu uşurinţă, pentru a face încăperile mai spaţioase şi pentru a realiza comunicarea întregii locuinţe cu mediul înconjurător. De asemenea, ca majoritatea caselor japoneze de azi, *shinden* erau puţin mobilate. Deşi scaunele ajunseseră să fie larg folosite în China în această perioadă, ele n-au fost adoptate de japonezii epocii Heian decât pentru anumite ceremonii. Câteva cufere, vase pentru jăratic şi mese joase erau singurele obiecte ce puteau fi lăsate la vedere în încăperile *shinden* şi care nu erau depozitate după folosire.

Un obiect de mobilier aparte în societatea aristocratică era aşa-numitul paravan de ceremonie, în spatele cărora se retrăgeau doamnele când se primeau vizitatori. Remarcabil reprezentate pe stampele din veacul al XII-lea inspirate din *Povestea lui Genji*, aceste paravane de ceremonie erau nişte cadre de lemn de vreo doi metri înălţime, cu draperii atârnând liber de la un capăt la altul (un paravan de ceremonie poate fi observat în prim-planul fig. 27, p. 112). Ele puteau fi mutate cu uşurinţă dintr-un loc în altul, ajungând să reprezinte pentru curtezanul epocii Heian fragila barieră finală în căutarea împlinirii *unei* legături romantice.

4

În pragul unei ere noi

Figurinele *haniwa* reprezentând luptători în armuri călare pe cai şi numeroasele echipamente militare datând din epoca tumulilor protoistoria simt o dovadă clară că tradiţiile de luptă ale japonezilor îşi au obârşia în cele mai vechi timpuri. Este mare de altfel probabilitatea ca aceste

tradiţii să fi fost neîntrerupt alimentate în provincii chiar şi de-a lungul veacurilor în care o viaţă culturală elegantă şi rafinată evolua, sub influenţă continentală, în zona centrală a Japoniei.

Una dintre principalele măsuri luate de Curte în vederea întăririi puterii sale ca autoritate centrală în urma Marii Reforme din 645 a fost înfiinţarea unui sistem militar de unităţi de miliţie în provincie pe întregul teritoriu al ţării. Aceste unităţi, aflate sub controlul guvernatorilor de provincie, erau alcătuite din pedestraşi recrutaţi din rândul ţăranilor şi luptători călare aleşi din rândul familiilor locale influente, care slujeau ca ofiţeri. De la început însă, ostaşii-ţărani pedestraşi – care, sub influenţă chinezească, foloseau ca principală armă arcul – s-au dovedit necorespunzători pe câmpul de luptă. Acest lucru a fost evident mai ales în timpul luptelor duse în nord contra tribului emishi spre sfârşitul secolului al VTII-lea şi începutul celui de-al IX-lea (descrise în capitolul 3).

În anul 79 a, cu doi ani înainte de mutarea capitalei la Heian – când încă se trimiteau împotriva tribului emishi expediţii cu persoane recrutate din unităţile de minţie –, Curtea a renunţat la serviciul militar obligatoriu. De atunci înainte, ea a căutat să se folosească de familiile locale influente, care să asigure, în caz de necesitate, luptători călare pentru a face faţă revoltelor şi altor tulburări în provincii. Deşi administraţia provinciilor era în general slăbită la începutul epocii Heian, autorităţile locale au continuat să fie o sursă importantă de arme şi echipamente pentru aceşti luptători călare, care, la cumpăna veacurilor al IX-lea şi al X-lea, au prins contur tot mai distinct ca o clasă de războinici de sine stătătoare.

Luptătorul călare din Japonia antică se baza mai cu seamă pe două arme: sabia şi arcul, dintre care cel de-al doilea era de departe cel mai important. Putem remarca acest lucru, bunăoară, din descrierea profesiei de luptător ca „mod de luptă cu arc şi cala, expresie care a continuat să fie folosită în descrierea „modului de luptă al

războinicului” chiar şi după ce arcul a fost înlocuit, veacuri mai târziu, cu alte arme ca instrumente principale de război.

Procesul prin care a luat fiinţă în Japonia clasa provincială a războinicilor a fost complex şi diferit de la o regiune la alta; o zonă însă în mod special – meleagurile răsăritene din Kantō – a devenit leagănul acestei clase. Din cele mai vechi timpuri, Kantō a fost recunoscut drept sursa celor mai destoinici luptători din ţară. Bărbaţii din Kantō – care, împreună cu cei din provincia Mutsu, cu care se învecinează la nord, au prăsit cei mai buni cai din Japonia – au deprins arta călăriei şi celelalte competenţe militare, inclusiv trasul cu arcul, încă din fragedă copilărie. Kantō rămăsese un ţinut limitrof accidentat, cu vaste întinderi de pământ accesibile, care atrăgeau colonişti dornici de aventură, consemnările istorice menţionând conflicte pentru pământ şi putere. Cel mai târziu la începutul secolului al X-lea, în Kantō s-au ridicat căpetenii de trupe combatante locale de războinici călare. La început, membrii acestor grupuri erau uniţi aproape exclusiv prin legături de sânge, dar, cu trecerea timpului, căpeteniile au admis şi străini, pe care i-au integrat în cadrul unor relaţii feudale de tipul senior-vasal. Aceste grupuri s-au angajat tot mai mult în bătălii, au format ligi şi au stabilit hegemonii; şi, cu timpul, au apărut mari conducători, care şi-au disputat controlul militar asupra unor teritorii din ce în ce mai întinse, de până la una sau mai multe provincii.

Stările de beligeranţă în Kantō şi în alte părţi, care până pe la mijlocul epocii Heian deveniseră practic ocupaţia exclusivă a luptătorilor călare, rareori implicau mai mult de câteva sute de persoane, fiind extrem de ritualizate. Când ostile se înfruntau, războinicii celor două tabere formau perechi şi se luptau unul împotriva celuilalt, mai întâi cu arcul şi săgeţile, pe urmă, într-o luptă apropiată, cu săbiile. Scopul acestui tip de luptă era doborârea inamicului, pentru ca apoi, cu un salt peste cel căzut, acesta să fie ucis cu un pumnal. Ca trofeu de luptă

şi ca dovadă pentru cererile ulterioare de recompensă, războinicul victorios lua de obicei cu sine capul duşmanului său.

Chiar dacă războinicii din provincii nu şi-au pierdut niciodată veneraţia şi admiraţia faţă de cultura de la Curtea imperială, valorile lor fundamentale erau în antiteză cu cele ale aristocraţilor Heian. Ei erau samurai – bărbaţi care „slujesc” – şi se comportau conform unui cod nescris ce preţuia aroganţa virilă, îndemânarea în luptă, loialitatea neabătută faţă de suzeran şi o mândrie agresivă legată de descendenţa familială.1

Oricât poate părea de paradoxal, cei mai mari comandanţi de samurai proveneau, în ultimă instanţă, chiar din societatea aristocratică. Ascensiunea, mai cu seamă la Kyōto, a familiei Fujiwara a obstrucţionat altor aristocraţi de la Curte orice posibilitate de evoluţie, inclusiv pentru ramurile mai puţin privilegiate ale familiei Fujiwara înseşi şi chiar pentru membrii familiei imperiale. Mulţi dintre ei au părăsit Kyōto pentru funcţii în administraţia locală. Rămânând definitiv în provincii şi după expirarea mandatului, ei au preluat metode războinice, au devenit comandanţi de grupuri de războinici şi au atras de partea lor, ca susţinători şi vasali, membrii unor familii de samurai de rang inferior. În cele din urmă, două mari clanuri cu ascendenţă princiară – Taira şi Minamoto – au ajuns în fruntea obştii samurailor şi au devenit principalii pretendenţi din ţară la supremaţie în clasa războinicilor.2

Deşi la început n-a existat nicio demarcare clară a zonelor de influenţă, la cumpăna dintre veacurile al XI-lea şi al XII-lea, una dintre principalele ramuri ale clanului Minamoto a ajuns să-şi extindă dominaţia asupra regiunii Kantō, după ce-şi călise forţele din punct de vedere militar în două lungi războaie istovitoare purtate la sfârşitul anilor 1100 împotriva guvernatorilor provinciilor Mutsu şi Dewa din nord.3 în acelaşi timp, o ramură a clanului Taira din provincia I se îşi sporea necontenit latifundiile şi influenţa

în provinciile centrală şi de vest. Controlul asupra fertilei regiuni Kantō, un ţinut de vreo zece ori mai mare decât zona de câmpie din provinciile centrale, s-a dovedit în cele din urmă determinant pentru clanul Minamoto, care a pus, la Kamakura, în 1185, bazele primei cârmuiri militare a Japoniei. Proximitatea Curţii din Kyōto a oferit însă clanului Taira din provincia I de un prim avantaj faţă de clanul Minamoto în competiţia prelungită care a urmat conflictului izbucnit pe la mijlocul secolului al XII-lea între cele două familii de samurai.

Clanul Taira a beneficiat în mod special de o importantă evoluţie politică petrecută la Curte la sfârşitul secolului al XI-lea. În ultimii ani ai regentului Yorimichi (992 – 1074), fondatorul Templului Byodoin de la Uji, puterea familiei Fujiwara la Kyōto a început să intre în declin, iar primul dintr-o serie de suverani care au abdicat s-a ridicat să recâştige dreptul familiei imperiale de a conduce *de facto* şi nominal. Toţi aceşti suverani care au renunţat la tron căutaseră să slăbească şi mai mult monopolul familiei Fujiwara asupra administraţiei centrale, angajând ca auxiliari şi funcţionari membrii altor familii, printre care şi samurai ai clanului Taira din I de Cu sprijinul acestor împăraţi care abdicaseră, membrii clanului Taira din I se au devenit primii care au avut acces oficial în palatul imperial fără să fie curteni. Li s-au acordat, de asemenea, numeroase donaţii în bunuri imobiliare şi funcţii în administraţiile diferitelor provincii din vestul insulei Honshū şi în Kyūshū.

În ciuda fermităţii împăraţilor ce renunţaseră la tron, condiţiile politice în Kyōto s-au deteriorat constant în cursul veacului al XII-lea. Până la mijlocul secolului, apăruseră serioase sciziuni între clanul Fujiwara şi familia imperială, iar samuraii cei turbulenţi din clanul Taira şi din clanul Minamoto deopotrivă s-au adunat la Kyōto în număr tot mai mare. În anii 1150, liniştea „prosperei capitale” a fost brutal spulberată de două ciocniri armate. Prima dintre ele, din 1156, a avut rezultate nesigure de ambele

părţi – atât pentru cei din clanul Taira, cât şi pentru cei din clanul Minamoto –, dar cea de-a doua, din 1159, a avut drept urmare victoria răsunătoare a celor din clanul Taira din I se asupra rivalilor lor şi începutul unei perioade de vreo douăzeci de ani de afirmare a familiei Taira la Curte, sub conducerea lui Kiyomori (1118 – 1181).

Epoca de ascensiune a clanului Taira din I se a fost un răstimp de tranziţie în istoria Japoniei. Deşi războinici samurai, cei din Taira au încercat să urmeze exemplul curtenilor Fujiwara, căsătorindu-se cu membri ai familiei imperiale şi asumându-şi cele mai înalte poziţii ministeriale la Curte. Dăruind astfel întreaga atenţie politicii tradiţionale a Curţii şi neţinând seama de necesitatea urgentă a noi controale administrative în provincii, clanul Taira a contribuit nemijlocit la propria sa cădere, petrecută odată cu reînnoirea luptei purtate cu clanul Minamoto, între 1180 şi 1185.4

Una dintre cele mai importante surse de informaţie privind ascensiunea şi declinul familiei Taira din I se este lucrarea intitulată *Povestea clanului Heike* (un alt nume pentru Taira), cea mai frumoasă din categoria de scrieri cunoscute drept poveşti de război. Poveştile de război, toate scrise sau compilate de persoane anonime, simt relatări bazate pe întâmplări reale, dar înfrumuseţate, despre luptători şi bătăliile lor, fiind, prin urmare, parţial istorie, parţial ficţiune. Prima dintre poveşti a fost compusă cândva în a doua parte a secolului al X-lea şi istoriseşte răzvrătirea unui anume Taira no Masakado (mort în 940) în regiunea Kantō, în perioada 939 – 940.5 Scrierea unor astfel de poveşti a continuat până în secolul al XVII-lea, dar perioada de maximă înflorire a lor a fost Evul Mediu timpuriu, secolele al XIII-lea şi al XIV-lea.

Unele dintre poveştile de război au fost compuse la scurt timp după evenimentele pe care le descriu, în vreme ce altele au fost consemnate pe baza unei tradiţii orale preexistente. *Povestea clanului Heike* (*Heike monogatari*), ce narează ascensiunea clanului Taira din I se, precum şi

declinul şi anihilarea sa în războiul Minamoto-Taira din 1180 – 1185, a fost probabil pentru prima oară compilată sub forma unei cărţi la începutul veacului al XIII-lea. Ulterior însă, *Heike* a fost în mare măsură prelucrată şi dezvoltată de comunităţi de monahi budişti orbi, care, psalmodiind episoade ale poveştii în acompaniamentul unui fel de lăută cunoscută sub numele de *biwa*, delectau publicul pretutindeni pe unde călătoreau de-a lungul şi de-a latul ţării. Din corpusul de poveşti de război ce traversează veacurile medievale, cele care abordează – asemenea *Poveştii clanului Heike* – luptele din secolul al XII-lea dintre Taira şi Minamoto au rămas deosebit de populare în rândul japonezilor odată cu trecerea anilor şi au constituit substanţa a nenumărate piese de teatru, dansuri dramatice, filme etc. Poate că cea mai bună dovadă a neîntreruptei popularităţi a *Poveştii clanului Heike*, în special, se află în faptul că, aşa cum vom vedea în capitolul următor, practic toate piesele cu războinici din teatrul *no* (creaţie artistică a secolelor al XIV-lea – sfârşitul acestuia – şi al XV-lea) se bazează pe eroi şi întâmplări de acolo.

Poveştile de război de mai târziu şi-au pierdut caracterul iniţial, devenind simple descrieri ale interminabilelor bătălii ale Evului Mediu, adesea greu de deosebit una de cealaltă. În *Heike* însă şi în alte câteva dispunem de un nepreţuit patrimoniu privind etosul samuraiului medieval. În pofida aparent excesivei dorinţe de luptă armată şi de renume câştigat în război a samuraiului, mult idealizată în veacurile ce au urmat, tonul subiacent al epocii medievale japoneze a stat, dintru început, sub semnul funestului, al pesimismului şi al deznădejdii. În *Povestea lui Genji*, starea de spirit îşi schimbă accentul de pe satisfacţia dată de perfecţiunea vieţii aristocratice la Curtea Heian pe incertitudinea privind această viaţă şi dorinţa de mântuire în cea viitoare. Faptul că aristocraţii concepeau paradisul cel dinspre apus al lui Amida drept idealizare a propriei lor lumi, încercând

să-l recreeze în arhitectură şi în arta peisajului, evidenţiază că erau departe de a fi pregătiţi să renunţe la valorile temporale pe care le iubiseră dintotdeauna.

Cât de diferite sunt simţămintele exprimate în primele rânduri din *Heike*, operă care, în multe privinţe, a vestit apariţia erei medievale:

Dangătul clopotului de la Templul Gion sună vremelnicia lucrurilor toate, iar nuanţa florilor de *sala* destăinuie adevărul că toţi cei ce prosperă cunoaşte-vor şi declinul. Puţină vreme le e dată celor mândri, ei simt ca visul nopţii de primăvară. Pieri-vor chiar şi cei puternici ca pulberea dinaintea vântului.6

Este epoca *mappó*, perioada „celor din urmă zile ale budismului” (discutată în ultimul capitol), iar *Heike*, pătrunsă de sentimente *mappó*, relatează modul în care cei din clanul Taira din I se, plini de aroganţă şi hybris, şi-au forţat, sub conducerea lui Kiyomori, calea spre culmile societăţii aristocratice doar pentru a suferi cumplitul eşec şi pieirea în războiul de cinci ani pe care l-au purtat cu clanul Minamoto, aflat în plin avânt. Totuşi, într-un sens mai amplu, cei din clanul Taira simt doar un exemplu, cel mai spectaculos, de declin într-o epocă dominată de legile cele întunecate, de nepătruns ale *mappó*. În anii şederii la Kyōto, ei căpătaseră tot mai pregnant aspect de curteni; iar în *Heike* ei pot fi chiar socotiţi substituţi de curteni, aflaţi ei înşişi în declin rapid şi pe punctul de a pierde istoric poziţia de clasă conducătoare în Japonia în favoarea noii elite de războinici reprezentaţi de clanul Minamoto.

Calităţile aristocratice ale membrilor clanului Taira din I se sunt puse în evidenţă peste tot în *Heike*: un flaut, bunăoară, este găsit pe trupul unui tânăr Taira, iar cel care-l omorâse, un membru al taberei Minamoto, se gândeşte că nimeni din clanul Minamoto n-ar purta cu el în bătălie un asemenea instrument; un alt membru Taira, înainte de a muri, îl roagă fierbinte pe un renumit poet să includă unul sau mai multe dintre poemele scrise de el într-o antologie pe care împăratul îi poruncise s-o

alcătuiască; iar un altul din clanul Taira, sigur că va muri în luptă, restituie o cunoscută lăută, preţuită odinioară de împăraţi şi care-i fusese încredinţată cândva datorită talentului său muzical deosebit. Citind prima jumătate din *Heike*, am putea crede că cei din clanul Taira merită pe deplin ceea ce ştim că îi aşteaptă în războiul Minamoto-Taira din partea a doua a cărţii; dar, odată început războiul, simpatia noastră faţă de ei sporeşte, mai ales datorită faptului că sunt descrişi ca nişte aristocraţi adevăraţi, care dovedesc eleganţă în modul în care sunt surprinşi de evenimente, iar nu ca adversarii din clanul Minamoto, de o belicoasă ferocitate. Unul dintre cele mai triste şi mai rafinate pasaje din *Heike* descrie refugierea membrilor clanului Taira spre provinciile din vest după ce fuseseră goniţi din Kyōto, în 1183. S-au oprit pentru o noapte pe insula Fukuhara din Marea Interioară, înainte de a se îndrepta, însinguraţi, spre vest:

În zori, luptătorii Taira au dat foc palatului Fukuhara şi, împreună cu împăratul, au urcat cu toţii în corăbii. Părăsirea capitalei fusese mai dureroasă, dar cu atât mai mari erau, fireşte, simţămintele lor de regret. Fum de iarbă de mare arsă de pescari la vreme de seară, boncăluit de cerb pe culme de munte în zori, valuri fugărindu-se pe ţărm, raze de lună scăldând mâneci udate de lacrimi, greieri ţârâind în iarbă – nicio privelişte înfăţişată dinaintea ochilor, niciun sunet ajuns la ureche care să nu le trezească tristeţea sau să nu le străpungă inimile. Ieri, erau zeci de mii – călăreţi aliniaţi sub zidurile Osakăi; azi, în timp ce-şi lansau vasele pe apa mării de vest de la danele de acostare, abia dacă mai numărau şapte mii. Cerul era înnorat, iar marea calmă, pe măsură ce se lăsa seara. Insule singuratice erau învăluite în negura înserării; luna plutea pe ape. Croindu-şi drum printre valuri, spre orizontul îndepărtat, şi împinse în larg de curenţi, vasele păreau că vâslesc printre norii de pe cer. Trecuseră zile, iar ei erau de-acum departe de munţii şi râurile capitalei, dincolo de nori. Păreau să se fi dus departe, cât de departe

puteau ajunge. Totul se sfârşise, doar lacrimile nu le secau.7

Numele luptătorilor Taira a străbătut veacurile ca sinonim cu cei mândri şi puternici, care „vor pieri în cele din urmă ca pulberea dinaintea vântului”. Ba chiar a dat naştere şi unei zicale: „Nici măcar îngâmfatul Taira nu va rezista multă vreme” (*Ogoru Heike wa hisashikarazu*). De fapt, cei din clanul Taira au suferit în mare măsură acelaşi proces de înfrumuseţare literară prin care a trecut şi *Heike*. Nu există nicio mărturie istorică, de pildă, conform căreia Kiyomori a fost ticălosul cel crud, nebun după putere, aşa cum îl descrie *Heike*; membrii clanului de războinici Taira din I se erau departe de a fi atât de incompetenţi militar cum sunt descrişi în *Heike*; iar Taira ca războinici-curteni aristocratizaţi reflectă nu atât faptul istoric, cât gusturile artistice ale epocii Muromachi (secolul al XIV-lea), când a fost compilată ceea ce a devenit versiunea cea mai larg răspândită a povestirii *Heike*?

Influenţa clanului Taira la Curtea din Kyōto a fost de scurtă durată şi a contribuit puţin, dacă se poate spune aşa, la ameliorarea sistemului de putere în Japonia. Însă, prin una dintre principalele lor activităţi – comerţul şi relaţiile cu străinătatea –, clanul Taira a deschis porţile unui nou flux al influenţei chinezeşti, care a înrâurit semnificativ deopotrivă direcţia şi ritmul evoluţiei culturale în Japonia medievală.

Deşi relaţiile oficiale cu instabila dinastie Tang fuseseră întrerupte la sfârşitul secolului al IX-lea, nu se renunţase cu totul la legăturile cu continentul, de-a lungul secolelor al X-lea şi al XI-lea negustori privaţi continuând să acţioneze din Kyūshū, dar mai ales din vechiul port Hakata. În plus, Curtea Heian, chiar dacă a refuzat statornic să-şi trimită propriile solii în China, a menţinut funcţionari rămaşi în permanenţă la un comandament din apropiere de Hakata, ca să supravegheze importul şi să aleagă produse de lux menite vânzării şi distribuţiei printre aristocraţii din Kyōto. Când, în secolul al XII-lea,

puterea celor din clanul Taira a sporit în provinciile vestice cu ajutorul împăraţilor care abdicaseră, ei s-au arătat, firește, extrem de interesaţi de foarte profitabilul comerţ maritim cu China, monopohzându-l în cele din urmă.

China dinastiei Song (960 – 1279) era o ţară schimbată faţă de expansionista, cosmopolita Chină a dinastiei Tang, pe care japonezii o copiaseră cu atâta sârguinţă în timpul Marii lor Reforme, petrecută în urmă cu câteva secole. China nu mai putea sluji drept gigantică filieră de transmitere a fluxului de artă şi cultură a lumii spre îndepărtata Japonie. De la întemeierea sa, dinastia Song a fost hărţuită de triburi de barbari care atacau dinspre nord şi nord-vest. Şi, într-adevăr, chiar în perioada când Taira îşi asumase o poziţie dominantă în comerţul exterior în plin avânt al Japoniei secolului al XII-lea, China de Nord s-a prăbuşit în faţa cotropitorilor străini. Administraţia Song – cunoscută de atunci înainte ca Song de Sud (1127 – 1279) – şi-a mutat capitala de la Kaifeng, din nord, la Hangehow, la sud de delta fluviului Yangtze, rămânând acolo până la venirea mongolilor conduşi de Kubilai Han, în 1279.

În pofida problemelor politice şi a pierderilor teritoriale, epoca Song a fost o perioadă de mare avânt a civilizaţiei chineze. Unii cercetători, impresionaţi de dezvoltarea extensivă a oraşelor, a comerţului în general şi a comerţului maritim în special, precum şi a birocratizării statului în perioada dinastiei Tang târzii, au susţinut chiar că aceasta a fost perioada în care China a intrat în faza sa „premodernă”. Epoca Song a reprezentat de asemenea o strălucită perioadă culturală. Fără îndoială că marile progrese petrecute în artă, religie şi filosofie în timpul dinastiei Song au fost transmise, cu vremea, şi în Japonia. Fortuita intersectare a dorinţei dinastiei Song de a-şi spori comerţul exterior cu Japonia şi viguroasa iniţiativă a clanului Taira în domeniul activităţii maritime a accelerat însă în mare măsură acest transfer.

Unul dintre cele mai rapide şi mai importante

rezultate ale acestui nou val de influenţe culturale de pe continent a fost renaşterea interesului în Japonia pentru erudiţia de înaltă ţinută. Curtea de la Nara, urmând modelul chinez, fondase în capitală o şcoală superioară centrală şi dispusese înfiinţarea de filiale în diferite provincii. Scopul declarat al acestui sistem de colegii – care, pe la mijlocul epocii Nara, dezvoltase, ca sistem de educaţie, un *quadrivium*, în cadrul căruia se studiau clasicii confucianişti, literatura, dreptul şi matematicile – era să ofere fiilor micii aristocraţii (inclusiv ai celei provinciale) o cale de avansare în ierarhia birocratică a Curţii. Practic însă, prea puţine şanse de promovare erau asigurate, atribuirea de ranguri şi slujbe la Curte fiind făcută aproape în exclusivitate pe baza naşterii. Peste nu multă vreme, sistemul colegiilor a stagnat, iar marile familii aristocrate şi-au asumat răspunderea pentru educaţia propriilor copii în şcoli speciale private. În plus, pe măsură ce curtenii din perioada Heian timpurie au devenit din ce în ce mai preocupaţi de literatură (beletristică), aproape că au trecut cu vederea alte domenii academice sau sfere de erudiţie. Societatea aristocratică răspundea cu parcimonie celui care, să zicem, se apleca răbdător asupra *Analectelor* lui Confucius şi le învăţa cu temeinicie; îl copleşea însă cu lauri şi-i prevestea nemurire literară autorului de poeme foarte bune.

Pe de altă parte, perioada Song a fost în China o excepţională epocă de erudiţie, poate mai ales în domeniul istoriei şi în activitatea de compilare a lucrărilor enciclopedice şi a cataloagelor cu opere de artă. Această activitate de erudiţie a fost facilitată de dezvoltarea tiparului, inventat de chinezi cu veacuri în urmă.

Călătorii japonezi în China dinastiei Song erau foarte impresionaţi de oferta de cărţi tipărite, cu o mare varietate de subiecte, reunind istorie, budism, confucianism, literatură, medicină şi geografie, şi pe care le duceau cu ei în Japonia într-un număr din ce în ce mai mare. Până să ajungă la putere cei din clanul Taira, colecţiile de cărţi

chinezeşti deveniseră atribute importante ale statutului claselor superioare japoneze. Se spune, bunăoară, despre Kiyomori că ar fi făcut eforturi ieşite din comun ca să obţină o enciclopedie de o mie de volume, a cărei trecere peste graniţă fusese interzisă de dinastia Song. Existau curteni care recunoşteau în jurnalele lor că erau puţin – sau chiar deloc – interesaţi de astfel de cărţi, dar că erau constrânşi să facă rost de ele ca să salveze aparenţele. Şi totuşi cărţile chinezeşti aduse în acest timp cu miile sau chiar cu zecile de mii în Japonia au constituit nu doar nucleul a numeroase noi biblioteci, dar i-au motivat pe japonezi să-şi tipărească propriile cărţi şi, într-o mare măsură, i-au stimulat şi au făcut cu putinţă variatele şi dinamicele activităţi ştiinţifice ale apropiatei epoci medievale.

Una dintre cele mai impresionante realizări artistice de la mijlocul şi sfârşitul epocii Heian a fost evoluţia unui stil autohton de pictură esenţialmente laică, ce a atins apogeul în secolul al XII-lea în rulourile de pictură narativă. Lucrările realizate în acest stil se numesc *picturi Yamato* (adică japoneze), pentru a fi diferenţiate de *picturile chinezeşti*.

Din secolul al VII-lea până în secolul al IX-lea, arta picturii în Japonia a fost realizată aproape în întregime, ca şi arta în general, în manieră chinezească. Portretele, de pildă, arătau trăsături chinezeşti, şi chiar peisajele erau mai degrabă replici ale unor imagini cu locuri faimoase din China. Evoluţia picturilor Yamato a marcat, începând cu secolul al IX-lea, tranziţia de la acest gen de imitaţie spre o artă a picturii mai originală, cu japonezi în decoruri japoneze.

Aproape toate picturile Yamato din perioada timpurie au fost executate fie pe paravane, fie pe uşile culisante ale caselor. Din păcate, asemenea locuinţelor *shinden* în care erau păstrate, ele n-au dăinuit. Şi totuşi există în documente ample descrieri cu privire la felul în care arătau; ca şi în planurile secunde ale unor rulouri de

pictură narativă mai târzii – bunăoară, operele din veacul al XII-lea inspirate din *Povestea lui Genji* (vezi fig. 27) unde putem desluşi paravane şi uşi decorate cu picturi în stil Yamato.

Aceste picturi Yamato timpurii, care şi-au atins apogeul de popularitate în epoca Fujiwara, reprezentau fie doar peisaje, fie peisaje în care se vedeau curteni în clipele lor de răgaz: privind luna, culegând primele flori de primăvară sau stând pur şi simplu în mijlocul frumuseţilor netulburate ale naturii. Cele două teme majore erau anotimpurile şi locurile renumite din Japonia.

Mă îndoiesc, după cum am sugerat la sfârşitul capitolului 2, să mai existe vreun popor care să se fi preocupat atât de obsedant ca japonezii, în literatura şi arta lor, de anotimpuri şi de diversele stări stârnite de ele. În opere în proză asemenea *Poveştii lui Genji* există o constantă conştientizare a anotimpurilor şi o intimă asociere a lor cu ciclul de viaţă al curteanului; cât priveşte creaţia poetică *waka*, găsim numeroase cuvinte şi expresii ce identifică stereotip răstimpul din an, asemenea, bunăoară, „ceţii dimineţii” pentru primăvară sau „boncăluitului cerbilor” pentru toamnă. Picturile Yamato ajung, şi ele, să aibă numeroase subiecte legate de fiecare dintre anotimpuri: de pildă, zorelele, lacurile cu lotuşi şi sărbătoarea Kamo sunt asociate cu vara, iar cu iarna – satele de munte, păsările de apă şi dansul sacru *kagura*.

O caracteristică aparte a picturilor Yamato reprezentând locuri renumite a fost că ele erau realizate în cea mai mare parte de oameni care n-au văzut niciodată acele locuri, cu excepţia, poate, a celor mai apropiate de Kyōto. Cu alte cuvinte, artiştii Yamato pictau scene în care înfăţişau provincia aşa cum se credea, prin tradiţie, că ar arăta, sau aşa *cum* îşi imaginau artiştii că arată. Nici că există dovadă mai elocventă decât aceasta în privinţa modului în care aristocraţii de la

Curtea Heian ajunseseră să conceapă pur teoretic şi estetic lumea de dincolo de Kyōto şi din imediata sa

vecinătate.

Odată cu dezvoltarea silabarului *kana* şi folosirea acestuia pentru scrierea de poezie *waka*, artiştii Yamato au început să adauge propriilor picturi poeme potrivite cu anotimpul şi decorul zugrăvit de ei. Ei îmbinau astfel trei genuri de artă: poezia, caligrafia şi pictura. Prin acest procedeu, ei au contribuit cu un element narativ sau descriptiv la opera pe care o realizau, ceea ce a dus, de la pictarea de scene individuale pe paravane şi uşi, la utilizarea imaginilor Yamato în ilustraţia de carte şi, în sfârşit, pe la începutul secolului al XII-lea, la apariţia rulourilor de pictură narativă (poate că e mai convenabil să le numim de acum înainte *emaki*, pentru a evita orice confuzie cu genurile anterioare de picturi Yamato).

Deşi rulourile orizontale fuseseră de multă vreme folosite în China pentru pictură, japonezii sunt cei care, în perioada Heian târzie, au ajuns să le utilizeze în crearea unui gen major de artă. Cele mai vechi şi, în multe privinţe, cele mai admirabile *emaki* existente din epoca Heian *sunt Rulourile Genji*, pictate probabil cândva pe la mijlocul secolului al XII-lea (fig. 27). Se pare că au existat douăzeci de rulouri pictate, dar numai patru s-au păstrat până astăzi. Strict vorbind, *Rulourile Genji* nu constituie întru totul o pictură narativă, deoarece nu posedă fluxul orizontal de mişcare şi întrepătrunderea scenelor, care a devenit caracteristica dominantă a lucrărilor *emaki* de mai târziu. *Rulourile Genji* constau mai degrabă din scene separate, cu secţiuni de text intercalate printre ele.

O convenţie tehnică distinctivă folosită în *Rulourile Genji* este renunţarea la acoperişul clădirilor, pentru a permite o viziune oblică, de deasupra, în interiorul lor. O alta e desenarea stilizată a chipurilor cu linii drepte pentru ochi şi mici finii curbe pentru nasa. Eliminarea expresiei faciale pare în mod special potrivită pentru reprezentarea membrilor unei societăţi care admira atât de mult tipurile neschimbate, ideale de oameni. Ca şi autorii multora dintre operele literare ale epocii Heian, artiştii *Rulourilor*

Genji au încercat să creeze mai degrabă o serie de stări sufleteşti decât să prezinte indivizi particulari în situaţii particulare (chiar dacă, desigur, ştim din roman care sunt persoanele şi ce fac ele).

Un alt *emaki* frumos din secolul al XII-lea este *Ruloul Ban Dainagon*, ce narează o intrigă politică din 866, când un mare consilier, Ban, se spune că pricinuise incendierea uneia dintre principalele porţi ce duceau spre incinta palatului din Kyōto. Terminată în 1175, această

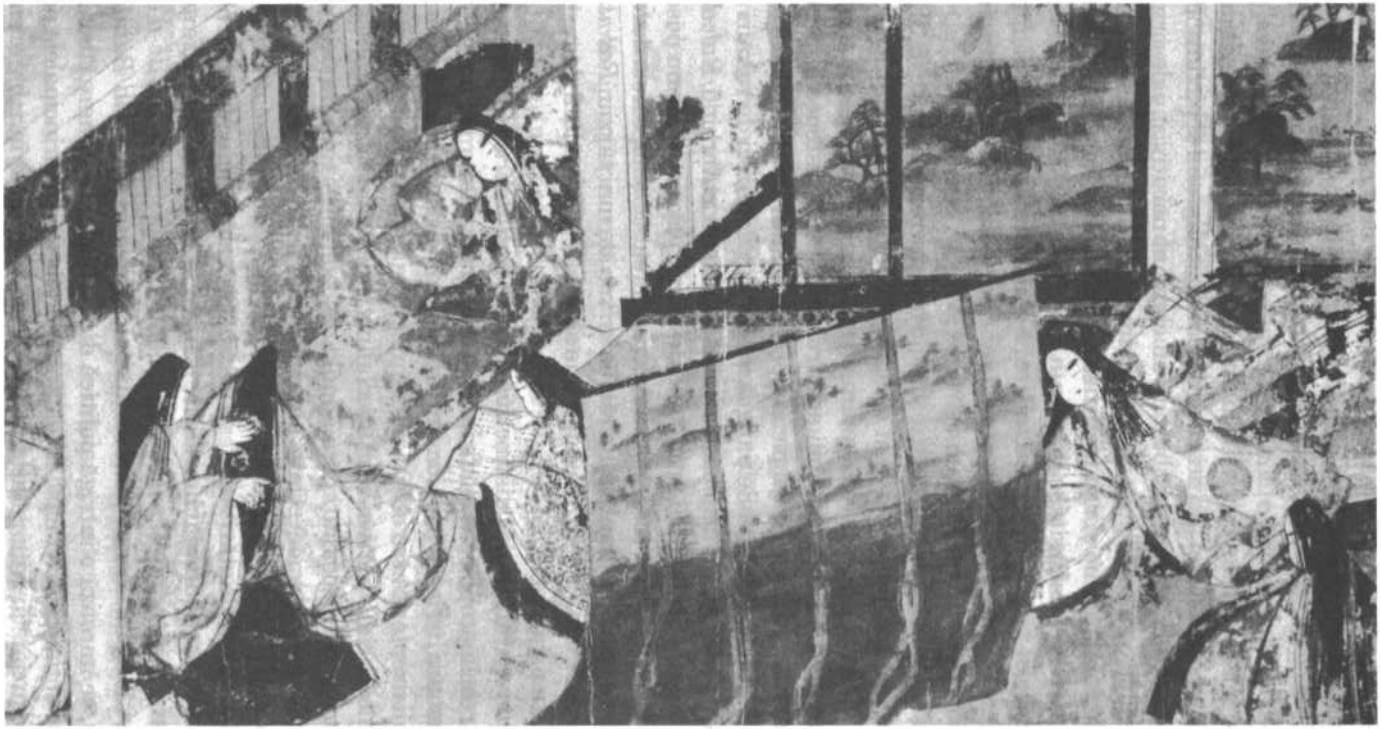


Fig. 27. Scenă de pe *Rulourile Genji*: picturi Yamato pe ușile culisante, în plan secund; „paravan de ceremonie", în prim-plan (*Muzeul de Artă Tokugawa, Nagoya, Japonia*)

operă are un caracter diferit faţă de *Rulourile Genji*. În contrast cu frumuseţea statică, stilizată a acesteia din urmă, ea este plină de acţiune. În plus, deşi înfăţişează în principal Kyōto, *Ruloul Ban Dainagon* este plin până la refuz deopotrivă de persoane din clasa superioară şi de oameni din clasa de jos. Privind de la dreapta spre stânga, vom observa figuri pline de viaţă, acţionând în fluxul narativ neîntrerupt: conspiraţia ce a dus la incendierea porţii palatului, descoperirea întâmplătoare a faptului că Ban a fost implicat şi, în final, surghiunirea sa din capitală.

Un ansamblu cu totul neobişnuit de *emaki* timpurii sunt *Rulourile cu animale*, atribuite de tradiţie unui preot budist pe nume Toba (1053 – 1140), dar analiza stilistică efectuată de specialişti sugerează că rulourile n-au fost toate pictate de aceeaşi persoană şi că, de fapt, au fost realizate probabil în decurs de vreo sută de ani după moartea lui Toba, până la începutul secolului al XIII-lea. Cele mai reuşite secţiuni din punct de vedere artistic prezintă animale, printre care iepuri, maimuţe, broaşte şi vulpi, zburdând şi jucându-se laolaltă (fig. 28). Animalele simt realizate cu trăsături de penel uimitor de sigure şi ingenioase, roade ale unei tehnici ludice, similicaricaturale, cu origini în anumite schiţe în cărbune executate pe pereţii Templului Höryüji, la sfârşitul secolului al VII-lea, şi în picturile găsite în edificiul Shösöin, din epoca Nara. *Rulourile cu animale* sunt interesante şi din punctul de vedere al istoriei sociale, deoarece conţin scene în care animalele sunt prezentate ridiculizând, pe calea satirei, viaţa contemporană, mai cu seamă metodele corupte ale unora dintre preoţii budişti. O scenă intens blasfematoare prezintă o maimuţă îmbrăcată ca un preot, care se închină unei uriaşe broaşte-Buddha, aşezată pe un altar temporar în aer liber (fig. 29).

De-a lungul următoarelor câteva secole au fost realizate *emaki* într-o largă varietate tematică: bătălii, vieţile unor preoţi renumiţi sau istoria unor temple vestite. Unul dintre cele mai frumoase este *Ruloul Poveştii Heiji*,

care ilustrează conflictul din 1159 (cunoscut drept „conflictul Heiji”), când cei din clanul Taira din I se, sub conducerea lui Kiyomori, i-au înfrânt pe rivalii din clanul Minamoto şi şi-au început ascensiunea la Curte (fig. 30). Ruloul este format din trei părţi, dintre care prima e o lungă vedere panoramică a *Incendierii Palatului Sanjö*, în timpul căreia luptătorii Minamoto l-au răpit pe împăratul Goshirakawa (1127 – 1192), care abdicase, şi au grăbit conflictul Heiji. Această parte a *Ruloului Heiji* a fost obţinută de americanul Ernest Fenollosa (1853 – 1908) la sfârşitul secolului al XIX-lea şi expusă în

Fig. 28. Scenă de pe *Rulourile cu animale* (*Compania Benrido*)

Fig. 29. Scenă de pe *Rulourile cu animale* (*Compania Benrido*)

Fig. 30. *Incendierea Palatului Sanjō*: scenă de pe *Ruloul Heiji* reprezentând ciocnirile dintre luptătorii Minamoto și Taira, în 1159 (*Muzeul de Artă din Boston*)

Muzeul de Artă din Boston – unde este şi astăzi păstrată ca una dintre cele mai preţuite opere de artă japoneze de dincolo de hotare.

Incendierea Palatului Sanjö înfăţişează, de la dreapta spre stânga (toate rulourile narative sunt „citite" de la dreapta la stânga), trei scene: (1) o mare mulţime de oameni, războinici şi alţii, care se grăbesc spre palat; (2) cei din tabăra Minamoto provoacă dezastru şi prăpăd în palat, de unde ies valuri de fum şi flăcări; (3) luptătorii Minamoto însoţesc trăsura împăratului abdicat afară din palat. Deşi am vorbit aici despre trei scene, *Incendierea Palatului Sanjö* este de fapt prezentată ca o singură panoramă. Autorul anonim al ruloului narativ a pus laolaltă cele trei scene separate într-un flux continuu prin utilizarea procedeului ce se regăseşte în unele pergamente pictate, de a prezenta momente diferite de timp ca şi când acestea ar avea loc simultan. Prin intermediul acestui procedeu, o persoană poate apărea, de pildă, de două sau de trei ori în aceeaşi pictură panoramică.

Stilistic, *Ruloul Heiji* – în special prima sa parte, *Incendierea Palatului Sanjö* – demonstrează talentul ieşit din comun al artiştilor japonezi din acea vreme (a fost pictat în secolul al XIII-lea) de a prinde în acţiune oameni, mai cu seamă grupuri de persoane. Din punctul de vedere al istoriei militare, *Ruloul Heiji* este unul dintre cele mai timpurii documente ilustrate pe care le avem despre samurai, caii lor, armurile, armele şi metodele de luptă.

Vom avea ocazia în capitolul următor să comentăm una sau două lucrări *emaki*, aşa cum apar ele în evoluţia culturii medievale.

5

Canoanele gustului medieval

Căpetenia care s-a impus în timpul războiului Taira-Minamoto din anii 1180 – 1185 în fruntea forţelor Minamoto a fost Yoritomo (1147 – 1199). Spre deosebire de Kiyomori, care a murit în 1181, al doilea an al războiului, Yoritomo a evitat cu bună ştiinţă complicaţiile

politicii de la Curte. A preferat să rămână pe tot timpul războiului la Kamakura, cartierul său general din Kantō, considerând mai puţin importante urmărirea şi distrugerea clanului Taira din I se decât instituirea controlului asupra centrului societăţii samurailor din partea de est.

Cârmuirea instaurată de Yoritomo la Kamakura e cunoscută sub numele de shogūnat, după demnitatea de shogūn (comandant suprem), pe care căpetenia Minamoto a primit-o de la Curtea imperială. Crearea acestei organizaţii exclusiv militare a marcat începutul epocii medievale în Japonia, ce a durat până la începutul epocii moderne timpurii, de la sfârşitul secolului al XVI-lea.

Nu e nicio îndoială că shogūnatul din Kamakura a reprezentat o formă radical nouă de guvernare în Japonia, situat departe de sediul tradiţional al autorităţii Curţii, în provinciile centrale, şi înzestrat cu luptători legaţi de stăpânii lor prin relaţii feudale. Şi totuşi shogūnatul n-a fost nicidecum un regim rebel; dimpotrivă, luase naştere şi funcţiona într-un mod cu totul „legitim”. Yoritomo, care a rămas obedient în relaţiile sale formale cu Curtea, a căutat să-şi asigure confirmarea imperială deopotrivă a poziţiei sale şi a actelor administrative importante ale noului shogūnat, precum, bunăoară, extinderea puterii sale la nivel naţional prin numirea vasalilor lui Minamoto ca administratori de latifundii şi guvernatori de proprietăţi şi de provincii în toată ţară.

Lupta dintre clanurile Taira şi Minamoto, care a dus la înfrângerea celui dintâi şi a inaugurat era medievală (a cărei primă parte.

1185 – 1333, e denumită şi perioada Kamakura), este cel mai viu descrisă de *Povestea clanului Heike* (*Heike monogatari*). Dar mai există o carte – elaborată la începutul veacului al XIII-lea de Kamo no Chemei (1153 – 1216), fost curtean, devenit pustnic –, şi ea o importantă descriere a acestei epoci de importanţă crucială din istoria Japoniei. Opera lui Chemei, *Hojoki* (*Relatare despre coliba mea*), e un scurt miscelaneu scris, în esenţă, în acelaşi stil

al japonezei clasice ca *Povestea clanului Heike*. Ca şi *Heike*, are un cunoscut fragment la început, în care se vorbeşte despre inconsistenţa vieţii şi despre lumea aflată în continuă mişcare:

Necontenită-i curgerea râului, iar apa lui nicicând nu-i aceeaşi. Bule plutesc în iazuri, ba dispărând, ba prinzând formă – n-au viaţă lungă: aşa e-n lume şi omul cu sălaşurile sale. Casele, mari sau mici, ce-şi semeţesc care mai de care mândrele acoperişuri în cetatea de scaun, ni le-am putea închipui neschimbate din neam în neam, dar, când stăm să vedem îndeaproape dacă e-adevărat, puţine sunt casele care au fost acolo din bătrâni. Unele au ars mai anul trecut şi doar apoi au fost reclădite; case falnice au devenit dărăpănături, iar cei care locuiesc în ele simt şi ei sfârşiţi. Oraşul e la fel, oamenii sunt la fel numeroşi ca totdeauna, dar, dintre cei pe care-i cunosc, unul sau doi dacă au mai rămas, din douăzeci. Mor dimineaţa, se nasc seara, asemenea spumei pe apă.1

Cu toate acestea, spre deosebire de *Heike*, *Hojoki* nu menţionează direct luptele dintre Taira şi Minamoto purtate în prima parte a anilor 1180, descriind în schimb şirul de dezastre – *unele* naturale, altele pricinuite de război – care s-au abătut asupra capitalei în aceşti ani (printre ele, numărându-se focul, tornadele, foametea şi cutremurul). *Hojoki* prezintă, de asemenea, din perspectivă budistă, un mod pesimist de a vedea această lume ca loc al stricăciunii şi suferinţei, viziune poate mai accentuată decât cea oferită de *Heike*. Termenul „colibă” din titlu se referă la sălaşul extrem de modest pe care Chemei şi l-a construit drept cămin pe *un* munte în afara capitalei, din strădania de a renunţa la toate legăturile lumeşti şi de a se pregăti pe sine să intre după moarte în paradisul Tărâmului cel Curat al lui Amida. În cele din urmă, el recunoaşte totuşi cu tristeţe că n-a reuşit să se elibereze complet de cele lumeşti şi că s-a ataşat de fapt de mica sa colibă. După cum remarcă William La Fleur, „coliba” revine peste tot în *Hojoki* drept o metaforă

meticulos concepută pentru redarea ideii budiste de trecere şi, fireşte, a vieţii înseşi, care, în toate aspectele sale, este vremelnică şi nesigură.2

Sihastrul care se retrage într-o colibă în pustiu sau departe de zonele locuite de om este o figură familiară în istoria, literatura şi arta

Chinei, prezent poate în modul cel mai evident sub chipul ascetului taoist care părăseşte societatea, încercând să devină una cu natura. Sihaştrii şi colibele apar şi în literatura mai veche a Japoniei, dar *Hojoki* este cea care-i consacră – în special coliba – drept idealuri medievale. Pentru Kamo no Chemei, realizarea unui sălaş de cea mai redusă dimensiune şi cea mai modestă calitate a reprezentat respingerea preocupărilor materiale, în vederea pregătirii, după cum am menţionat anterior, pentru paradisul Tărâmului cel Curat al lui Amida. Dar chiar şi la Chemei putem observa tendinţa de a transforma ceea ce se presupune că este un modest bordei în ceva frumos, bazat pe gustul estetic al „concepţiei minimale" (examinat mai târziu în acest capitol), care a evoluat de-a lungul Evului Mediu.

În ce măsură şi-a estetizat, poate inconştient, poetul Chemei coliba se poate observa din următoarea descriere parţială a ei din *Hojoki*:

Am făcut temelia şi am pus, cum am putut, paie ca acoperământ. Am fixat articulaţiile grinzilor, făcându-le mai uşor de mutat dacă ceva nu mi-ar fi pe plac… întrucât mai întâi mi-am mascat urmele aici, în inima muntelui Hino, am adăugat spre miazăzi un acoperiş cu un versant şi o verandă făcută din bambus. Spre soare-apune, am făcut un raft pentru apa sfinţită, iar în colibă, de-a lungul peretelui dinspre soare-apune, am pus o imagine a lui Amida… Deasupra uşii culisante care dă spre miazănoapte, am făcut un mic raft pe care ţin trei sau patru coşuri de piele neagră ce conţin cărţi de poezie, de muzică şi extrase din scrierile sfinte. Lângă ele, sunt o chitară (*koto*) şi o lăută.

De-a lungul peretelui dinspre soare-răsare, am pus pe jos frunze lungi de ferigă şi rogojini de paie, ce-mi slujesc noaptea drept pat. Am tăiat în peretele de la soare-răsare o fereastră, iar sub ea mi-am făcut o masă. Lângă pernă, am un vas pentru jăratic în care ard vreascuri. În partea de miazănoapte a colibei, am marcat o mică parcelă de pământ, pe care am înconjurat-o cu un gard înjghebat, şi am făcut în ea o grădină. Cultiv aici nenumărate soiuri de plante.3

Idealul medieval al colibei a atins apogeul, spiritual şi estetic, în ceremonia ceaiului, creată, după cum vom vedea, pentru prima oară în secolele al XV-lea şi al XVI-lea. Maestrul de ceai, sub influenţa budismului (în special a budismului zen), îşi concepea ceainăria după modelul colibei ţărăneşti. Şi, chiar şi în cazul în care ceainăria era situată într-un oraş, precum Kyōto sau Nara, ea era concepută astfel încât – înconjurată de un peisaj natural – să lase impresia că ar fi într-un îndepărtat „sat de munte” *iyamazato*). Maestrul îşi asuma rolul cuiva care s-a retras din lume şi caută, într-un ambient minimalist, să ajungă la starea de linişte sufletească – dacă nu de iluminare – prin desfătarea pe care ţi-o dă ceaiul. În măsura în care ceremonia ceaiului avea dimensiuni atât estetice, cât şi spirituale, „coliba” maestrului a devenit, prin pregătiri şi coordonarea momentelor, principala întrupare a conceptului său de „frumuseţe minimală”.

Un eveniment din timpul războiului care i-a şocat grozav pe contemporani a fost distrugerea de către clanul Taira a Templului Todaiji din Nara. Todaiji, după cum s-a spus, a fost construit sub patronaj imperial la mijlocul secolului al VIII-lea, pentru a sluji drept unul dintre principalele simboluri ale autorităţii imperiale centralizate din Japonia. Distrugerea sa trebuie să fi impresionat pe mulţi, care au considerat evenimentul un semn incontestabil că ţara ajunsese la dezastrul final din era *mappo*. Cu toate acestea, pe cât de tragică s-a socotit că este, incendierea Templului Todaiji a prilejuit de fapt o

mică renaştere a artei din perioada Nara.

Această renaştere a început cam atunci când, la puţin timp după sfârşitul ostilităţilor dintre Taira şi Minamoto în 1185, s-a declanşat mişcarea pentru adunarea de fonduri destinate reconstrucţiei templului Todaiji. Au fost strânse contribuţii generoase deopotrivă de la membri ai elitei aristocratice şi de la samurai, printre care se număra şi noul conducător de la Kamakura, Yoritomo. La scurtă vreme, Nara era în plină activitate: începuse munca atât la Templul Todaiji, cât şi la Templul Kofukuji, un alt templu important devastat de clanul Taira. S-au creat locuri de muncă pentru artişti şi meşteşugari, acordându-se din nou atenţie fostei reşedinţe imperiale şi comorilor sale artistice.

Renaşterea Nara din a doua jumătate a secolului al XII-lea a oferit un prilej deosebit de favorabil grupării cunoscute drept Şcoala „Kei" (denumire provenind de la faptul că toţi membrii ei utilizau particula „kei" în componenţa numelor lor). Cel mai valoros membru al acestei şcoli a fost Unkei (date necunoscute), a cărui apropiere de arta Tempyo din oraşul său natal, Nara, este evidentă în execuţia statuilor din lemn, de factură realistă, de la Templul Kofukuji, reprezentând două personaje istorice ale budismului indian. Stilistic, statuile amintesc de figura – despre care am vorbit în capitolul a –, realizată în tehnica lacului uscat, a preotului orb Ganjin, care a emigrat din China în secolul al VIII-lea pentru a întemeia una dintre cele „şase secte" ale budismului Nara.

Cu toate că nu făcea parte din clasa războinicilor, Unkei a fost numit „sculptor-samurai", deoarece cele mai multe dintre lucrările sale păstrate par pline de energia şi forţa noii epoci militare. Fără îndoială, aceste calităţi generale de vigoare şi trăinicie, atât de diferite de moliciunea şi chiar feminitatea artei Fujiwara, proveneau, cel puţin în parte, din familiaritatea lui Unkei cu stilurile altor epoci artistice anterioare, inclusiv Jogan (Heian timpurie), ca şi Tempyo. Şi totuşi, în mintea multor critici,

Unkei a fost profund influenţat, ca artist, de contactul cu viaţa samurailor din oraşul Kamakura, pe care l-a vizitat ca să execute lucrări, la comandamentul shogūnatului, pentru ofiţerii superiori. De aceea, putem opta, în mod firesc, să socotim aceste statui realist detaliate şi cu atitudine dinamică drept cele două zeităţi protectoare de la Templul Todaiji (atribuite lui Unkei şi unui alt membru al aceleiaşi şcoli, Kaikei [date necunoscute]).

În ciuda realizărilor lui Unkei, ale colegilor de breaslă şi ale unora dintre succesorii săi, sculptura – mai ales cea religioasă – a intrat într-un declin constant în perioada Kamakura şi n-a mai ajuns niciodată de atunci o artă majoră în Japonia. Motivul principal pentru acest lucru a fost probabil faptul că unele secte medievale ale budismului au renunţat efectiv să mai pună accentul pe iconografie şi pe folosirea artei în scopuri strict religioase.

Asemenea sculpturii budiste, pictura budistă a lăsat şi ea treptat locul artei laice în Evul Mediu. Una dintre cele mai semnificative evoluţii în arta picturii a fost în domeniul portretului realist. Din câte ştim, artiştii epocii Heian n-au încercat să reproducă întocmai imaginea oamenilor reali. Unii cercetători sugerează că acest fapt se petrecea, în mare măsură, deoarece mult prea superstiţioşii curteni se temeau că portretele puteau fi folosite pentru iniţierea de vrăjitorii. În orice caz, primele portrete au fost realizate abia în perioada luptelor dintre clanurile Taira şi Minamoto. Unul dintre cele mai cunoscute portrete ale vremii este cel al lui Yoritomo, executat de un artist din clanul Fujiwara.

Înfiinţarea shogūnatului de la Kamakura n-a dus nemijlocit la izolarea Curţii imperiale ca organ conducător. Ba chiar, Curtea şi-a reţinut unele puteri pentru cel puţin un secol şi jumătate (a continuat, de pildă, să numească guvernatori locali, care funcţionau cot la cot cu administratorii militari); iar când, în 1333, shogūnatul a fost răsturnat, un împărat a încercat chiar să restabilească autoritatea absolută a tronului în Japonia.

Tendinţa însă de-a lungul epocii medievale a fost, inexorabil, de impunere a controlului feudal la fiecare nivel al societăţii. Şi, încă de la începutul perioadei, constatăm că în rândul curtenilor se accentuează sentimentul de dezolare că zilele lor de strălucire ca elită conducătoare nu vor mai reveni niciodată. Din ce în ce mai lipsiţi de putere politică, ei râvnesc tot mai mult la rolul de apărători ai culturii tradiţionale. Acest lucru poate fi remarcat probabil cel mai bine în domeniul poeziei, rămasă cea mai respectată dintre îndeletniciri. O anumită îndemânare în arta versificaţiei *waka* fusese desigur obligatorie pentru membrii clasei curtenilor de-a lungul celei mai mari părţi a perioadei Heian. În Evul Mediu, *waka* a devenit un mod de a fi pentru cei mai de vază practicanţi ai ei, care au format grupuri exclusiviste şi au iniţiat dezbateri aprige despre unele mici detalii stilistice, lexicale şi despre justa alegere a unor teme poetice.

Inutil de spus că poeţii medievali n-au folosit niciodată *waka* pentru a descrie luptele şi agitaţia care au însoţit venirea samurailor la putere. Dar sentimentele pe care au încercat să le exprime erau totuşi mult mai întunecate şi mai profunde decât cele ale predecesorilor lor din urmă cu un secol. Iată, bunăoară, două poeme din *Shinkokinshu* (*Noul Kokinshu*), antologie alcătuită în jurul anului 1205 şi socotită de obicei drept ultima dintre marile antologii autorizate de împărat:

Într-un copac nemişcat la hotarul câmpiei pustii.

Glas de hulub Chemându-şi perechea – Stingheră, teribilă seară.

Tristeţea răzbate chiar şi-n acela în care Simţirile-s stinse: în seara de toamnă, deasupra Mlaştinii becaţa-şi ia zborul.4

Aceste două poeme îi aparţin lui Saigyo (1118 – 1190), unul dintre poeţii de frunte antologaţi în *Shinkokinshu* şi, pentru mulţi, unul dintre cei mai buni poeţi din istoria Japoniei. Preot budist cu un trecut de războinic, Saigyo este poate mai bine cunoscut ca primul

dintre marii poeţi călători. În timpul epocii Heian, puţine dintre persoanele aparţinând păturilor superioare ale societăţii din Kyōto doreau să călătorească în provincii, astfel de călătorii fiind efectuate de obicei numai când ele erau inevitabile. Odată cu începutul Evului Mediu, se produce însă o reacţie împotriva culturii hipercentralizat urbane din epoca Heian, iar poeţii şi alţi oameni de artă ca Saigyo, nemulţumiţi doar să-şi imagineze cum arătau locurile renumite din provincii, au plecat în călătorii pentru a le vedea cu propriii lor ochi. A devenit de asemenea un obicei ca oamenii de acest fel să se călugărească şi să devină *inja*, sau „persoane care s-au retras din societate”.

În acest fel, în epoca medievală, tradiţia călătoriei a fost asociată cu artele. Poeţi ca Saigyo şi maestrul versurilor legate (*renga* – n.tr.) din veacul al XV-lea Sogi (1421 – 1502) au devenit renumiţi ca drumeţi; dar simt şi alţii, ca pictorul Sesshu (1420 – 1506), contemporan cu Sogi, a căror artă a avut mult de câştigat din călătorii. Pentru omul medieval japonez, călătoria simboliza sentimentul budist al trecerii (*mujo*), resimţit atât de profund în această perioadă; iar despre călători – socotiţi ca persoane care părăsesc societatea ca să pribegească spre locuri îndepărtate, singuratice – se considera că percep mai bine adevărata natură a vieţii înseşi.

În cel de-al doilea poem de mai sus al lui Saigyo, ni se face cunoscut faptul emoţionant că şi o persoană eliberată de patimi – cu „simţirile stinse” (adică o persoană care a devenit călugăr budist şi a renunţat la simţămintele lumeşti) – simte tristeţe când vede o scenă sumbră de toamnă seara, cu o becaţă solitară zburând deasupra unei mlaştini. Cuvântul tradus cu termenul „tristeţe” este, în japoneză, *aware*, despre care am spus în capitolul 3 că înseamnă capacitatea de a fi mişcat de lucruri. În perioada antologiei *Shinkokinshu*, când a trăit Saigyo, acest sentiment a fost în mod special corelat cu estetica lui *sabi*, sau „singurătate, izolare” (şi, prin asociere, „tristeţe”).

Condiţia umană a fost esenţialmente una de singurătate; dar, oricât de dureroasă a fost conştiinţa acestui fapt, japonezii medievali au fost capabili să obţină consolare în frumuseţea *sabi*, pe care o întâlneau în lucruri precum *un* câmp pustiu sau un ţinut mlăştinos monocrom, îngălbenit.

După cum sugerează titlul, *Noul Kokinshu*, poeţii epocii Kamakura erau tot mai mult înclinaţi să caute inspiraţie în trecut. Ei admirau în special poemele din secolul al X-lea din antologia *Kokinshu*, dar au fost în acelaşi timp influenţaţi, într-o măsură mai mare decât predecesorii lor, şi de *Manyoshu* din perioada Nara. Am remarcat deja că *Manyoshu*, scrisă prin intermediul utilizării complexe a caracterelor chinezeşti pentru a reproduce sunetele limbii japoneze, era excesiv de obscur pentru curtenii epocii Heian. Se estimează că înainte de epoca medievală doar câteva sute dintre cele patru mii cinci sute de poeme ale sale puteau fi înţelese în întregime.5 Dar odată cu reînnoirea interesului pentru studiu în Japonia în epoca Heian târzie a existat şi un reviriment al interesului pentru studierea *Manyoshu*; şi, de-a lungul secolului al XIII-lea, un preot pe nume Senkaku (1203?), aparţinând budismului Tendai, a scris primul comentariu complet al antologiei.

Unul dintre principalii compilatori ai *Shinkokinshu* şi, împreună cu Saigyo, unul dintre cei mai eminenţi poeţi ai vremii a fost Fujiwara Teika (1162 – 1241). Dintre toţi curtenii din perioada Kamakura timpurie.

Teika este cel mai cunoscut pentru dorinţa sa de a evada din realitate în lumea artei. De pildă, când a auzit de răscularea clanului Minamoto împotriva clanului Taira în 1180, Teika şi-a notat în jurnal că, deşi a auzit atâtea ştiri privind conflictul militar şi pedepsele aplicate, asemenea întâmplări nu-l priveau pe el. Singurul lucru pe care dorea să-l facă era să compună poeme *waka* de o frumuseţe fără pereche.

În cel puţin o privinţă, Teika a fost un produs al epocii sale: era un remarcabil învăţat şi, în acelaşi timp,

poet. În plus, a jucat un rol esenţial în configurarea şi punerea în aplicare a principiilor estetice care urmau să determine în mare parte preferinţele Evului Mediu. Am vorbit mai sus despre folosirea principiului *sabi*. Un alt termen major utilizat în noua estetică medievală a fost *yugen*, ce poate fi tradus ca „mister şi profunzime”. Să analizăm mai întâi componenta de „profunzime”, aşa cum a fost concepută de Teika şi de ceilalţi poeţi din antologia *Shinkokinshu*.

Una dintre valorile de bază ale tradiţiei estetice japoneze – alături de perisabil, firesc şi simphtate – este sugestia. Din cele mai vechi timpuri, japonezii au manifestat o anume preferinţă pentru rafinamentul sugestiei, al presimţirii şi al nuanţei, căutând să obţină în mod caracteristic efecte artistice prin intermediul „consonanţelor” *iyojo*). În perioada poeţilor *Shinkokinshu*, ideea obţinerii de consonanţe sau de profunzime a expresiei poetice prin intermediul sugestiei a fost preţuită atât de mult, încât devenise practic criteriul suprem de apreciere a unui poet. Genul de poezie format din treizeci şi una de silabe, *waka*, era ţinut la mare cinste tocmai deoarece concizia sa cerea consonanţe şi profunzime. Preotul Shune (*fl*. c. 1160 – 1180) exprimă frumos acest sentiment:

Doar când mai multe semnificaţii sunt concentrate într-un singur cuvânt, când profunzimea sentimentelor primeşte cale liberă, dar încă nu este exprimată, când o lume nevăzută pluteşte în atmosfera poemului, când umilul şi obişnuitul sunt folosite ca să exprime elegantul, când o viziune poetică de rară frumuseţe se manifestă în toată plenitudinea într-un stil de aparentă simplitate – numai atunci, când viziunea este ridicată în slava cerului, iar „cuvintele sunt prea puţine”, va avea poemul, prin exprimarea în acest fel a simţămintelor cuiva, puterea să mişte Cerul şi Pământul între succintele limite ale celor treizeci şi una de silabe ale sale şi să fie capabil să îmbuneze inimile zeilor şi demonilor.6

Pe lângă remarca sa despre puterea cuvintelor care sunt „prea puţine”, Shune face referire la „lumea nevăzută [cel pluteşte în atmosfera poemului”. Tocmai această lume nevăzută sau accepţiune a atmosferei e cea care constituie al doilea element al lui *yugen*: misterul. Următorul poem al lui Fujiwara Teika ilustrează atât misterul, cât şi profunzimea *yugen*:

Când podul plutitor Al visului nopţii de primăvară S-a rupt, m-am trezit:

Pe cer, un grup de nori Se-ndepărta la zenit.7

În poezia japoneză, visul e des folosit pentru a crea sentimentul (misterios) de atmosferă a lumii nevăzute, despre care vorbea Shune; iar în poemul de mai sus se pun în joc vii corespondenţe prin cuvintele „pod plutitor” şi „vis”, ce fac aluzie la ultimul capitol din *Povestea lui Genji*, „Podul plutitor al viselor”, şi astfel evocă strălucitoarea lume romantică a iubirii şi frumuseţii pe care o exprima *Povestea lui Genji* în tradiţia culturală aristocratică.

În timp ce unii curteni precum Teika încercau să eludeze realitatea erei celei noi dedicându-se cu tenacitate artelor tradiţionale, alţii se lăsau antrenaţi în marile mişcări de convertiri religioase de la sfârşitul secolului al XII-lea şi din secolul al XIII-lea. A existat un mare număr de misionari începând cu ultima parte a secolului al VIII-lea în Japonia, care au călătorit în provincii purtând cu ei scrierile sfinte şi ajutând la construirea de poduri, la săparea de fântâni şi la alte lucrări publice. În epoca Heian, preotul Kuya (903 – 972) a devenit bine-cunoscut ca propovăduitor al amidismului. El dansa pe străzi şi interpreta cântece ca acesta:

Nicicând nu va rata
Accesul în Ţara Lotusului cea Fericită
Cel ce pronunţă.
Chiar şi o singură dată.
Numele lui Amida.8

Dar numai odată cu perioada Kamakura s-a făcut budismul definitiv cunoscut în toate colţurile Japoniei.

Amidismul a prezentat interes pentru curtenii din epoca Heian în parte pentru prilejul favorabil pe care li-l oferea de a reproduce, în literatură şi artă, stările de beatitudine din Tărâmul cel Curat şi pentru bucuria coborârii lui Amida în întâmpinarea celor aflaţi pe punctul de a intra acolo. *Nembutsu*, sau invocarea numelui lui Amida, a fost însă doar unul dintre obiceiurile urmate de aderenţii budismului Tendai de mare rigurozitate doctrinară; iar amidismul nu s-a constituit într-o sectă separată până în vremea propovăduitorului Honen (1133 – 12153).

Asemenea tuturor marilor conducători religioşi ai epocii Kamakura, Honen şi-a primit educaţia sacerdotală iniţială la centrul Tendai de pe muntele Hiei. A constatat, cu toate acestea, că este din ce în ce mai nemulţumit cu metodele budiste de căutare a iluminării sau mântuirii prin acte individuale, creatoare de merite, ajungând să afirme totala dependenţă faţă de credinţa în Amida, ca singurul în stare să-i izbăvească pe oameni în decăzuta epocă *mappo*. Cu toate acestea, în practică, Honen nu insista asupra *credinţei absolute* în harul salvator al lui Amida.

Una dintre problemele doctrinale fundamentale ale budismului Tărâmului cel Curat era dacă invocarea numelui lui Amida în vederea mântuirii – *nembutsu* – trebuia făcută o dată sau de mai multe ori. Deoarece, în teorie, Amida făgăduise să-i mântuiască pe toţi cei care-şi recunoşteau propria neputinţă şi se lăsau pe seama milei sale nesfârşite, o singură invocare ar fi trebuit să fie suficientă. A existat însă tendinţa aparent firească la unii oameni de a crede că-şi pot face mântuirea mai sigură sau chiar că pot ajunge la o „mântuire mai bună” dacă repetă *nembutsu* din nou şi din nou. Persoana care avea, aşadar, motiv să spună necontenit *nembutsu* era, desigur – conştient sau inconştient –, culpabil de o anume lipsă de încredere în Amida, căci simţea nevoia să-şi consolideze credinţa printr-un efort personal sporit. Mai mult, dacă repetarea invocaţiei *nembutsu* ar fi fost într-adevăr de

ajutor în obţinerea mântuirii, atunci cei cu mai mult timp liber să facă acest lucru ar fi avut mai multe şanse de a fi izbăviţi.

Shinran (1173 – 1262), discipolul lui Honen, a fost cel care a rezolvat în cele din urmă această problemă, afirmând că Amida a făgăduit necondiţionat mântuirea tuturor celor care se roagă spunându-i numele o dată, indiferent dacă ei pronunţă sau nu cu voce tare *nembutsu*. Cu mântuirea asigurată prin acest act unic, omul era liber să spună *nembutsu* de câte ori voia, o astfel de repetare fiind însă o simplă expresie a mulţumirii către Amida, şi nu modifica în niciun fel făgăduinţa, deja dată, de renaştere pe Tărâmul cel Curat.

Shinran a petrecut mulţi ani în provincii, mai ales în Kantō, unde propovăduia mesajul său de mântuire prin credinţa neabătută în Amida. A avut mare succes, făcând prozeliţi mai ales în rândul ţăranilor, care au format nucleul a ceea ce urma să fie cunoscut drept adevărata sectă a budismului Tărâmului cel Curat. De-a lungul veacurilor, această sectă a atras una dintre cele mai impresionante mulţimi de adepţi japonezi, iar întemeietorul ei, Shinran, a fost canonizat ca unul dintre cei mai originali gânditori religioşi ai ţării sale.

Un alt propovăduitor al budismului Tărâmului cel Curat, activ la sfârşitul secolului al XIII-lea, a fost Ippen (1239 – 1289), care îndemna să se practice *jiembutsu* dansat", psalmodiind, împreună cu şi printre oamenii de pretutindeni, laude lui Amida. Deşi Ippen nu poate fi considerat o figură la fel de importantă ca Honen sau Shinran în istoria budismului japonez al Tărâmului cel Curat, el a fost imortalizat în una dintre cele mai frumoase *entaki* medievale: *Ruloul Sfântului Ippen*, pictat la aproximativ zece ani după moartea sa.

Acest rulou este o consemnare cu caracter narativ a călătoriilor lui Ippen prin ţară, în cursul cărora se zice că a reuşit să convertească la secta sa amidistă un total incredibil de aproximativ două milioane şi jumătate de

oameni. *Ruloul Ippen* nu e doar o operă de artă, ci şi un document nepreţuit de istorie socială a secolului al XIII-lea. Din punct de vedere artistic, ruloul este, poate, mai admirat pentru peisajele sale din planul secund, care, deşi cu tematică pur japoneză, sunt executate într-un stil ce arată puternica influenţă a Chinei dinastiei Song. În veacurile al XV-lea şi al XVI-lea, aşa cum vom vedea, pictura Song a slujit drept model de inspiraţie pentru o remarcabilă serie de peisagişti japonezi.

Ca document social, *Ruloul Ippen* conţine scene din aproape toate aspectele majore ale vieţii şi activităţii sociale din perioada Kamakura, inclusiv oameni la lucru şi recreându-se la ţară şi în oraşe, precum şi adunându-se să-l întâlnească pe Ippen la altarele şintoiste şi templele budiste, ca şi la casele private ale oamenilor prosperi. Într-una dintre scenele cele mai pline de viaţă ale lucrării, Ippen este prezentat în fruntea credincioşilor în exerciţiul extatic al unui „*nembutsu* dansat", când se intonau laude către Amida, se dansa şi se bătea uşor în mici tobe portabile. Dansatorii sunt înghesuiţi într-o structură de mici dimensiuni, trăsuri elegante simt grupate dincolo de stradă, iar doamne de origine nobilă pot fi văzute amestecându-se printre orăşeni.

În afară de propovăduitorii budismului Tărâmului cel Curat, persoana care a susţinut cel mai fervent ideea mântuirii universale prin credinţă a fost Nichiren (1222 – 1282). Una dintre cele mai remarcabile şi interesante figuri din istoria Japoniei, Nichiren a fondat singura sectă majoră a budismului în Japonia care nu derivă nemijlocit din vreo instituţie religioasă deja înfiinţată în China. Factorul principal în determinarea naturii budismului Nichiren a fost personalitatea extraordinară a lui Nichiren însuşi. Pentru a înţelege însă de ce şi cum s-a format secta la mijlocul secolului al XIII-lea, este foarte important să aruncăm o privire asupra contextului politic şi social deosebit în care budismul Nichiren a ajuns la maturitate.

În 1119, la moartea lui Minamoto Yoritomo, marele

întemeietor al shogūnatului Kamakura, i-a succedat ca shogūn un fiu tânăr şi incompetent. S-a iscat imediat o luptă pentru putere între vasalii cei mai importanţi ai casei Minamoto, iar în primii ani ai veacului al XIII-lea, familia Hojo, legată prin căsătorie de Yoritomo, 9 s-a afirmat drept noua conducătoare *de facto* a shogūnatului. Dar căpetenia Hojo, în stilul caracteristic al japonezilor, a încercat să evite stigmatizarea sa ca om avid de putere, asumându-şi titlul mai degrabă modest de regent shogūnal şi desemnând un copil al clanului de curteni Fujiwara să ocupe înalta – dar acum lipsită de putere politică – funcţie de shogūn.10

În timp ce clanul Hojo îşi consolida poziţia la Kamakura, un fost împărat de la Kyōto a organizat un complot în vederea răsturnării shogūnatului, atât de măcinat de lupte interne după moartea lui Yoritomo. În îaai, fostul împărat l-a înfierat pe Hojo drept rebel şi a apelat la oamenii din întreaga Japonie pentru ca aceştia să se ridice împotriva shogūnatului şi să-l distrugă. Dar cei din tabăra Hojo au acţionat hotărât, trimiţând o armată la Kyōto, care a învins rapid trupele slab organizate ale fostului împărat.11

Această scurtă încleştare a constituit o lovitură puternică pentru vechiul regim de la Kyōto, numeroşi membri ai clasei curtenilor refuzând să se alăture cauzei fostului împărat. Ieşind învingător, clanul Hojo a reuşit să confişte mii de proprietăţi, împărţindu-le samurailor fideli şi numind noi militari în poziţiile administrative din toată ţara. În plus, clanul Hojo nu numai că a dictat – începând din acel moment, într-o măsură mult mai mare ca până atunci – cursul afacerilor de la Curte, dar şi-a arogat chiar şi dreptul de a decide în privinţa liniei succesorale la tron.

Nichiren s-a născut într-un sat de pescari din regiunea Kantō, la un an după dezastruoasa încercare a fostului împărat de a răsturna clanul Hojo. El a parcurs anii de formare într-o epocă în care prosperitatea Curţii imperiale şi a instituţiilor care o susţineau, inclusiv şcolile

Tendai şi Shingon, era mult diminuată faţă de cum fusese în tinereţea lui Honen sau chiar a lui Shinran. În plus, Nichiren pare să fi fost influenţat mult mai profund de conceptul *mappo* decât, probabil, oricare alt conducător religios al epocii Kamakura. După câţiva ani de studiu la centrul Tendai de pe muntele Hiei şi în alte locuri, el şi-a format o viziune apocaliptică despre declinul Japoniei în interior şi distrugerea ei din afară. Un număr foarte mare de dezastre naturale s-au abătut asupra Japoniei la mijlocul secolului al XIII-lea, ca să-i confirme predicţia despre declinul intern; iar cele două tentative ale mongolilor de a invada Japonia, în 1274 şi 1281, deşi fără succes, păreau să fie prevestiri înspăimântătoare că ţara ar putea, într-adevăr, să fie copleşită de forţe din afara graniţelor sale.

Nichiren susţinea pe un ton mult prea marţial şi într-un limbaj teribil de vehement că Japonia trece prin astfel de tragedii din cauza doctrinelor false ale altor secte budiste şi a mijloacelor ignobile ale celor ce le propagau. El l-a numit, bunăoară, pe Kukai „cel mai mare mincinos al Japoniei”, iar pe aderenţii sectei sale, Shingon, „trădători”. Considera secta Zen „o învăţătură a diavolilor şi a demonilor”; adepţilor sectei Ritsu, din epoca Nara, le zicea „tâlhari”; şi socotea *nembutsu* drept un „obicei diabolic”.12 întrebat de regentul Hojo cum ar trebui să se apere Japonia împotriva invaziei mongole (prima), Nichiren a răspuns că shogūnatul trebuie să nimicească celelalte secte budiste, căci ele şubreziseră şi corupseseră Japonia într-atât, încât putea să cadă uşor pradă invadatorilor. Auzind mai târziu că trimişii mongoli în Japonia fuseseră executaţi, Nichiren a spus: „Mare păcat că a trebuit să fie decapitaţi mongolii cei lipsiţi de vină şi lăsaţi nevătămaţi preoţii care practică *nembutsu*, preoţii Shingon, Zen şi Ritsu, care sunt duşmanii Japoniei”. 13

Nichiren susţinea că adevărul religios suprem rezidă doar în *Sutra Lotusului*, textul fundamental al Marelui Vehicul al budismului, în care Gautama a făcut cunoscut că

toate fiinţele pot atinge starea de Buddha. La vremea când fusese întemeiată de Saicho, în secolul al EX-lea, secta Tendai se baza în primul rând pe *Sutra Lotusului*; dar, în secolele ce-au urmat, Tendai a deviat de la învăţăturile *Sutrei*, dând naştere unor noi secte – ca, de pildă, budismul Tărâmului cel Curat –, care au încurajat practici ce se aflau în totală neconcordanţă cu aceste învăţături.

Ca rezultat al atacurilor sale virulente asupra celorlalte secte budiste şi al criticării modului în care era cârmuită ţara, Nichiren a avut dese conflicte cu autorităţile shogūnatului, fiind de fapt de două ori exilat din Kamakura şi chiar condamnat la moarte. Cu toate acestea, el a continuat să susţină că mântuirea lumii şi a Japoniei putea veni numai din credinţa absolută în *Sutra Lotusului*. El propovăduia că individul nu are nevoie să încerce să citească şi să înţeleagă *Sutra*; se putea ajunge la starea de Buddha doar prin recitarea formulei – amintind de *nembutsu* – de „Laudă Divinei Legi a *Sutrei Lotusului*”.

Numele lui Nichiren se scrie cu ideogramele pentru „soare” şi „lotus”. Lotusul reprezintă, desigur, *Sutra Lotusului*, iar soarele simbolizează Japonia. Nichiren a ajuns să-şi imagineze că, în cazul în care epoca *mappo* îşi va atinge sfârşitul cataclismic (pe care-l credea foarte aproape), o nouă mare eră budistă va începe, în care Japonia va deveni centrul principal universal al budismului şi în care el, Nichiren, va juca un rol de fondator religios, similar celui al lui Gautama.

Acest gen de gândire milenaristă niponocentrică i-a determinat pe unii comentatori să susţină că Nichiren a fost primul naţionalist din istoria Japoniei. Deşi termenul „naţionalist” este poate prea modern pentru a putea fi aplicat unei persoane din secolul al XIII-lea, Nichiren a avut cu siguranţă conştiinţa apartenenţei la ţara sa, care l-a diferenţiat de ceilalţi conducători budişti ai vremii. Declarându-se „stâlpul Japoniei, ochiul neamului, nava ţării” 14, el pare să se fi identificat cu Japonia şi cu

destinul ei.

Ultima dintre aşa-zisele noi secte de budism Kamakura a fost Zen, pe care, ca şi amidismul, japonezii l-au cunoscut de multă vreme, dar nu s-a dezvoltat ca sectă independentă în Japonia până în Evul Mediu. Zen înseamnă „meditaţie”, iar meditaţia – în special cea efectuată în poziţia yoga, cu picioarele încrucişate – este una dintre practicile de bază în budism. Se crede că Gautama a atins starea de iluminare în timpul unei meditaţii profunde. În zen, iluminarea (*satori*) poate fi interpretată drept înţelegerea definitivă a faptului că suferinţa omului sporeşte odată cu pofta de a avea bogăţie şi putere, lucruri ce par reale, dar sunt de fapt iluzorii. Spre deosebire de secta mântuirii a Tărâmului cel Curat şi de cea a budismului Nichiren, care-l chemau pe individ să scape de suferinţă plasându-şi credinţa deplină într-o altă fiinţă sau alt lucru (Amida sau *Sutra Lotusului*), zen încuraja căutarea iluminării personale – adică atingerea stării de Buddha – prin disciplină şi efort.

Tradiţia spune că zen, pronunţat în chineză *chan*, a fost introdus pentru prima oară în China din India în secolul al VI-lea, prin intermediul unui preot pe nume Bodhidharma. Ni se spune că, atunci când Bodhidharma l-a întâlnit pe împăratul chinez Wu, a avut loc următoarea conversaţie:

Împăratul Wu: De la ascensiunea mea pe tron, am pus să fie construite numeroase mănăstiri, să fie copiate numeroase scrieri sfinte şi mulţi au fost investiţi călugări şi călugăriţe. Cât de mare este meritul astfel dobândit? *Bodhidharma*: Nu e niciun merit.

Împăratul Wu: Care este Adevărul cel Nobil, în înţelesul său cel mai înalt? *Bodhidharma*: Este vid, niciun fel de nobleţe. *împăratul Wu*: Atunci cine este cel pe care-l am în faţă?

Bodhidharma: Nu ştiu, Măria Ta.15

Ni se spune în continuare că, mai târziu, Bodhidharma a meditat cu faţa la un perete vreme de nouă

ani. Pentru a se împiedica să adoarmă, şi-a tăiat pleoapele; din cauza îndelungatei şederi neîntrerupte, picioarele i s-au uscat şi i-au căzut. Azi îl putem vedea pe Bodhidharma în Japonia sub forma cunoscutei păpuşi Daruma, iară picioare, cu silueta ovală, cu ochi uriaşi, larg deschişi.

Împăratul Wu a considerat, în mod firesc, răspunsurile lui Bodhidharma la întrebările sale ca lipsite de sens, nedându-şi seama probabil că ele exprimau de fapt esenţa credinţei zen. În zen, starea de iluminare este căutată prin îndepărtarea iluziilor, iar ceea ce ţine omul cel mai mult în plasa iluziilor este limbajul. Descris drept „un transfer special în afara scrierilor sfinte", zen respinge – sau cel puţin încearcă s-o menţină la un nivel minim – utilizarea cuvintelor, atât a celor vorbite, cât şi a celor scrise. El subliniază locul intuiţiei, îndemnând la „folosirea inimii (sau a minţii) pentru transmiterea inimii (sau a minţii)" şi la „călăuzirea directă spre sufletul omului". Răspunsurile aparent lipsite de sens pe care i le dă Bodhidharma împăratului Wu pot fi socotite ca însemnând că nu există răspuns raţional la nimic. Ca şi Bodhidharma, un învăţător zen de mai târziu putea foarte bine să răspundă la întrebarea unui discipol – să spunem – privind natura iluminării, *satori*, cu o expresie precum „Un kilogram de in!", ori „Du-te şi spală-ţi castronul!"

Pornind de la astfel de schimburi de cuvinte precum cele de mai sus, între maestru şi discipol s-a dezvoltat metoda *kdan*, adică o problemă pusă discipolului sub forma unei întrebări la care nu se poate răspunde raţional sau logic, menită să-l forţeze pe acesta să găsească un alt răspuns. Cu timpul, au fost elaborate o serie de întrebări *kdan* şi ceea ce s-a considerat a fi răspunsurile lor corecte, pentru a asigura discipolilor o pregătire unitară. Iată două întrebări *kdan* şi răspunsurile lor:

7.: în ce fel seamănă picioarele mele cu cele ale unui măgar?

R.: Când bâtlanul stă în zăpadă, nu are aceeaşi culoare.

7.: Toată lumea are un loc de naştere datorită karmei sale. Unde e locul tău de naştere?

R.: Dimineaţa devreme, am mâncat fiertură de orez alb; acum, mi-e foame din nou.16

Metodei *koan* i se acordă o importanţă deosebită prin ceea ce japonezii numesc secta Rinzai a budismului zen, cunoscută şi ca şcoala „iluminării subite”, datorită credinţei sale că starea de *satori*, odată obţinută, se va manifesta la individ ca o străfulgerare instantanee de înţelegere sau de conştientizare. Soto, cealaltă sectă majoră de budism zen, respinge ideea de iluminare subită, susţinând, dimpotrivă, că *satori* este un proces ce poate fi atins treptat, prin meditaţie în poziţia aşezat.

Prin accentul pe care-l pune pe autodisciplină şi control, zen părea un crez potrivit în special pentru luptătorii Japoniei medievale; în cele din urmă, a avut o influenţă puternică asupra modelării modului de viaţă al samurailor. E riscant însă să supraestimăm măsura în care zen a fost adoptat ca religie de samuraii medievali. Prin toate dezideratele sale antiintelectuale de simplitate şi nemijlocire a comunicării, zen era mai atractiv pentru minţile mai sofisticate decât pentru cele necultivate. Marea majoritate a samurailor medievali erau oameni primitivi, needucaţi, angrenaţi într-o îndeletnicire brutală şi-şi căutau sprijin spiritual mai ales în sectele ce propovăduiau mântuirea. Zen prezenta interes în primul rând pentru elita societăţii samurailor.

Influenţa budismului zen s-a făcut resimţită în epoca medievală cu mult dincolo de domeniul religiei; ba chiar se poate spune că rolul său principal n-a fost în sfera religiei, ci în estetică şi artă. În China dinastiei Song, preoţii zen (*chan*) deveniseră figuri eminente în literatură, pictură şi celelalte arte, deşi o astfel de activitate contrazicea ideile lor religioase, mai ales pe cea care susţinea că limbajul e principala cauză a iluziilor. În orice caz, budismul zen care a fost adus în Evul Mediu în Japonia a devenit purtătorul unui nou val de împrumuturi din China, ce includea poezia

şi proza în chineză şi pictura în stilul Song, cu cerneală monocromă (*sumi-e*). În plus, preoţii zen au importat numeroase opere de artă şi de caligrafie, ca şi articole meşteşugăreşti, cum sunt articolele din ceramică şi lac. Preoţii medievali zen au devenit, de asemenea, principalii agenţi – cum vom vedea în capitolul 7 – de transmitere a principiilor neoconfucianismului, care ia avânt în China de-a lungul perioadei Song.

Regenţii Hojo, în special, au fost susţinători entuziaşti ai budismului zen, încercând să transforme Kamakura într-un centru zen, ca parte a unui efort mai amplu de a ridica nivelul vieţii culturale a noii capitale militare. Unul dintre mijloacele prin care regenţii Hojo au promovat budismul zen a fost cel de a întâmpina cu braţele deschise la Kamakura preoţi zen (*chan*) eminenţi, care fugiseră din China din clipa în care aceasta a căzut sub controlul mongolilor invadatori (dinastia Song a fost răsturnată în cele din urmă de mongoli în 1279). Aceşti preoţi chinezi au devenit conducătorii instituţiei zen din Kamakura şi au slujit drept ctitori ai unor mari temple zen precum Kenchoji şi Engakuji. În secolul al XIV-lea, când shogūnatul Kamakura a fost distrus şi sediul puterii militare a fost mutat la Kyōto odată cu instaurarea shogūnatului Ashikaga sau Muromachi (1336 – 1573), Kyōto a înlocuit Kamakura ca sediu central al budismului zen al ţării. Perioada Kamakura a rămas însă răstimpul în care, emanând din Kamakura, s-a răspândit probabil în forma sa cea mai pură. Odată ce Kyōto a devenit focarul său principal, budismul zen a fost puternic influenţat de tradiţiile budiste mai vechi din capitala imperială, în special Shingon.

În general, regenţii Hójó au exercitat o guvernare fermă şi dreaptă peste societatea samurailor de-a lungul celei mai mari părţi a secolului al XIII-lea. Spre deosebire de Minamoto Yoritomo, care a cârmuit într-un mod profund autocratic, regenţii Hójó au înfiinţat un consiliu de stat, pentru a îngădui capilor altor mari familii de samurai de la

răsărit să participe la luarea deciziilor shogūnatului. Mai mult, regenţii Hójó îşi întemeiau guvernarea pe un memorabil ansamblu de reguli, Codul Joei din 1232, ce conţinea dispoziţii detahate privind chestiunile care erau cele mai preocupante pentru membrii clasei războinicilor, inclusiv funcţiile de administrator de latifundii şi guvernator de proprietăţi şi de provincii, distribuirea de fiefuri şi reglarea diferendelor armate.

Chiar în perioada în care regenţii Hójó au plasat shogūnatul pe o bază instituţională solidă, pe continent se desfăşurau evenimente ce aveau să pună Japonia în faţa singurei ameninţări majore – a timpurilor istorice premoderne – venite din exterior. La începutul secolului al XIII-lea, mongolii au format, sub conducerea lui Ginghis Han, unul dintre cele mai mari imperii din istorie, cucerind China de Nord şi extinzându-şi controlul teritorial de la un capăt la altul al Asiei, până în Europa de Est. După moartea lui Ginghis Han, partea chineză a imperiului a fost moştenită de nepotul său, Kublai Han. Până în 1279, Kublai a înfrânt dinastia Song de Sud şi a unificat toată China sub dinastia Yüan, sau „Originară” (1270 – 1368). Dar, chiar înainte de această izbândă finală, Kublai Han a încercat să aservească Japonia şi să şi-o facă tributară. Celelalte ţări ale Asiei de Est acceptaseră de mult, ca de la sine înţeles, o astfel de relaţie de vasalitate cu puternicul Imperiu Chinez de Mijloc, dar japonezii, cel puţin de pe vremea prinţului Shotoku, în secolul al VII-lea, au rezistat cu dârzenie să fie atraşi într-o astfel de relaţie.

Când japonezii au refuzat ferm să se supună – de fapt, chiar să şi răspundă – la imperioasele şi ameninţătoarele somaţii ale lui Kublai, căpetenia mongolă a lansat două mari flote împotriva lor, în 1274 şi 1281. La prima invazie, forţele mongole au numărat aproximativ nouăzeci de mii de oameni, iar la cea de-a doua, aproape o sută patruzeci de mii. Ambele invazii au fost declanşate în nordul insulei Kyūshū, care a fost apărată de samuraii celei mai vestice insule, şi amândouă au dat greş – prima după

doar o zi, iar a doua după aproape două luni – din cauza taifunurilor care i-au forţat pe mongoli să se întoarcă pe ambarcaţiunile lor, aflate în largul mării, după care, cu pierderi grele, înapoi pe continent.17

În timpul celei de-a doua invazii, samuraii din Kyūshū au reuşit să se apere mai bine, deoarece construiseră un zid protector (de vreo trei metri înălţime) împrejurul golfului Hakata – unde descinseseră mongolii cu ocazia primei invazii şi unde era de aşteptat să debarce şi a doua oară – şi pentru că pregătiseră o flotă de mici ambarcaţiuni, pe care le-au trimis pentru a-i hărţui şi, în anumite cazuri, chiar pentru a se urca la bordul navelor, mai mari, ale mongolilor. În prima invazie însă, diferenţa în privinţa metodelor de luptă şi a puterii în favoarea mongolilor a fost atât de mare, încât japonezii ar fi fost probabil învinşi în mod decisiv dacă o furtună n-ar fi izbucnit întâmplător în prima – şi, ca urmare, ultima – zi a invaziei.

Samuraii aveau obiceiul să lanseze săgeţi semnalizatoare pentru a anunţa începerea bătăliei şi apoi să se lupte, dispuşi în perechi, fiecare cu adversarul său, strigându-şi numele şi originea. Iată, conform unei surse japoneze, cum au răspuns mongolii la acest stil de luptă în timpul primei invazii:

Mongolii au debarcat, s-au suit pe cai, şi-au ridicat steagurile şi au început să atace… [Un japonez]… a tras cu o săgeată şuierătoare în semn de răspuns. Deodată, mongolii au început să râdă, până la ultimul om. Ei au bătut în tobele cele mari şi au lovit gongurile de atâtea ori… încât caii japonezilor s-au speriat şi n-au mai putut fi stăpâniţi. Japonezii au uitat să-şi ţină caii în frâu şi să înfrunte inamicul… Generalul [mongol] s-a urcat pe o moviliţă şi, când retragerea a fost pregătită, s-a bătut toba de retragere. Când trebuiau să înainteze, se bătea gongul de atac. Se luptau ţinând seama de aceste semnale… în timp ce noi [japonezii] ne gândeam să ne declamăm ascendenţa şi să ne luptăm doi câte doi, spre biruinţă sau

eşec, aşa cum era obiceiul oştilor japoneze, în această bătălie mongolii s-au adunat la un moment dat într-o mare forţă.18

Nu numai că mongolii erau mai bine organizaţi pentru bătălie, acţionând în unităţi şi folosind tobe şi gonguri pentru semnalizare, dar ei foloseau şi arme – inclusiv catapulte, ghiulele explozive şi săgeţi otrăvite – care erau total noi pentru japonezi. Caii japonezilor, cum menţionează şi textul de mai sus, se speriau mai ales de tobe, gonguri şi ghiulelele explozive. Ghiulelele explozive – să remarcăm – i-au pus pe japonezi în faţa primei lor experienţe privind folosirea prafului de puşcă, inventat în China.

Forţa colosală a celor o sută patruzeci de mii de oameni, care, în a doua invazie, au ocupat mai multe insule, n-a fost nicicând capabilă să ducă la bun sfârşit o debarcare efectivă pe insula Kyūshū. Unul dintre motivele principale ale acestui eşec este lipsa de coordonare dintre cele două unităţi ale oştirii mongole, dintre care una ridicase ancora din sudul Coreei, iar cealaltă din Ningho, în sudul Chinei; un alt motiv a fost zidul construit de japonezi în jurul golfului Hakata; şi, încă unul, eficienţa contraatacurilor samurailor în ambarcaţiuni de mici dimensiuni. Rămăşiţe ale zidului de piatră pot fi văzute şi astăzi la Hakata, după cum avem o splendidă reprezentare a ei, ca şi alte aspecte şi scene despre invazie, în renumitul *Rulou mongol*, pictat la sfârşitul secolului al XIII-lea, la scurt timp după invazie.

Unul dintre lucrurile cele mai interesante pe care le aflăm din *Ruloul mongol* este că mongolii luptau de regulă pedestru: doar comandanţii apar călare. Deşi vorbesc despre „mongoli”, forţele invadatorilor includeau, de asemenea, mulţi chinezi şi coreeni. Oricum, imaginea acestor invadatori, aşa cum e prezentată de *Ruloul mongol*, este foarte diferită de cea pe care o avem despre oştirile mongole, formate mai cu seamă din unităţi de cavalerie uşoară, care au cucerit la sfârşitul secolului al

XII-lea şi în secolul al XIII-lea o mare parte a Asiei şi chiar zone din Europa Răsăriteană şi Orientul Mijlociu.

În cele din urmă, se pare că taifunurile i-au înfrânt pe mongoli. Pentru japonezi, acestea n-au fost pur întâmplătoare, ci au fost *kamikaze*, sau „vânt trimis de zeiw să le salveze ţara în momente de cea mai mare primejdie. Credinţa în *kamikaze* a fost parte a unei mari renaşteri şintoiste în perioada Kamakura, una dintre principalele convingeri ale acesteia fiind că adevăraţii apărători ai Japoniei au fost mai degrabă *kami* ai religiei şintoiste decât zeităţile budiste, cum au susţinut, vreme de veacuri, budiştii. În epoci ulterioare, conceptul *kamikaze* a avut o mare influenţă asupra mitului japonez – spulberat în cel de-al Doilea Război Mondial – al invincibilităţii naţionale.

Pericolul mongol a constituit un motiv important – dar nu singurul – al declinului shogūnatului Kamakura la sfârşitul secolului al XIII-lea şi începutul celui de-al XIV-lea. Un altul a fost apariţia, în diverse regiuni ale ţării, a noi grupuri de luptători, pe care shogūnatul, organizat iniţial ca autoritate asupra provinciilor din estul ţării, a constatat că e din ce în ce mai dificil să le controleze. Iar un altul a fost conflictul de succesiune care a izbucnit între ramurile familiei imperiale în epoca invaziilor.

Acest diferend a părut la început de mică importanţă, căci, de o jumătate de secol, regenţii Hojo privaseră familia imperială de aproape toată puterea politică; iar un acord prin care aşa-numitele ramuri vârstnică şi tânără ale familiei furnizau alternativ candidaţi la tron a funcţionat destul de bine o perioadă. Apoi, în 1318, Go-Daigo (1288 – 1339), un membru mai energic şi mai ambiţios al ramurii tinere a familiei, a urcat pe tron şi a statornicit nu doar transmiterea liniei de succesiune exclusiv propriilor descendenţi, ci şi repunerea tronului în toate drepturile sale reale.

Mişcarea de restauraţie, sau monarhistă, a lui Go-Daigo a înregistrat un succes în anul 1333, când forţele

care i s-au raliat, inclusiv curteni şi samurai, au răsturnat shogūnatul de la Kamakura şi i-au oferit împăratului posibilitatea de a guverna şi de a domni, pe care o urmărise de atâta vreme. Restauraţia lui Go-Daigo a durat însă doar trei ani şi a fost o încercare în general retrogradă şi puţin practică de a deturna cursul istoriei, întorcându-se spre perioada Heian timpurie, înainte ca puterea să fie luată tronului de regenţii Fujiwara.

Total incapabil de a răspunde nevoilor reale ale guvernării medievale, regimul restauraţiei a fost răsturnat în 1336 de Ashikaga Takauji (1305 – 1358), şeful unei ramuri principale a marelui clan Minamoto. După ce i-a obligat pe Go-Daigo şi pe partizanii rămaşi să se refugieze în regiunea muntoasă Yoshino, în sud, Takauji l-a pus pe tron pe un membru din ramura vârstnică a familiei imperiale şi a stabilit o nouă administraţie militară la Kyōto, cunoscută în istorie drept shogūnatul Ashikaga sau Muromachi (1336 – 1573). Prima jumătate de secol a perioadei Muromachi – din 1336 până în 1392 – este numită şi epoca Dinastiei din Nord şi a Dinastiei din Sud, având în vedere că Go-Daigo şi succesorii săi au menţinut de-a lungul acestei perioade, ca opoziţie, la Yoshino, Dinastia din Sud, contestând legitimitatea a ceea ce socoteau a fi Dinastia-marionetă din Nord a lui Ashikaga din Kyōto.

Perioada restauraţiei şi a luptei dintre Dinastia din Nord şi Dinastia din Sud a fost o epocă de mare confuzie şi de loialităţi profund divizate. Ea a marcat şi ultima perioadă din istoria premodernă când fie tronul, fie clasa curtenilor a jucat un rol activ în conducerea Japoniei. În 139 a, shogūnul Ashikaga, făgăduind revenirea la obiceiul anterior al succesiunii alternative, l-a convins pe împăratul din sud (nepotul lui Go-Daigo) să se întoarcă la Kyōto, şi astfel a pus capăt marii schisme dinastice. De fapt, clanul Ashikaga nu şi-a ţinut făgăduinţă de revenire la succesiunea alternativă, astfel că ramura sudică a familiei imperiale a fost dată uitării. Chiar şi ramura nordică, deşi

rămasă pe tron, a rămas fără prerogativele guvernării, şi, din acest moment, demnitatea imperială nu avea să fie decât un talisman de legitimare a autorităţii succesivelor clanuri militare.

Probabil că singura consemnare istorică mai importantă din veacul al XIV-lea este o lungă poveste de război, cuprinzând aproximativ perioada dintre 1318 şi 1368, având titlul, cu sonoritate incongruentă, *Taiheiki*, *Cronica Marii Păci*. Deşi, fără îndoială, inferior calităţii literare a *Poveştii clanului Heike*, *Taiheiki* a avut în unele privinţe o influenţă mai mare asupra modului în care japonezii şi-au privit propria epocă premodernă a samurailor. Ca şi *Povestea clanului Heike*, *Taiheiki* a fost şi ea o bogată sursă pentru povestitorii şi cântăreţii itineranţi, iar, în veacurile ce au urmat, cele mai captivante episoade ale ei au devenit la fel de familiare japonezilor de pretutindeni. Dar, în vreme ce *Povestea clanului Heike* a fost apreciată doar ca epopee militară, *Taiheiki* a devenit un fel de culegere de texte din care se nutrea loialitatea faţă de împărat în epoca modernă.

Deşi Dinastia din Sud a pierdut lupta cu Dinastia din Nord dominată de Ashikaga, generaţiile ulterioare (de după sfârşitul Evului Mediu) au fost tot mai mult de părere că Go-Daigo, în pofida guvernării ineficiente din timpul restauraţiei, fusese pe nedrept privat de prerogativele sale imperiale de către Ashikaga. Aceste generaţii de mai târziu au fost şi ele profund mişcate de relatările din *Taiheiki* privind devotamentul şi sacrificiul dezinteresat al curtenilor şi samurailor care au luptat pentru cauza nefericitei Dinastii din Sud. Iar în epoca modernă, japonezii i-au onorat pe cei mai importanţi susţinători ai Dinastiei din Sud ca pe desăvârşite pilde ale istoriei loialităţii lor de neclintit faţă de tron. (În acelaşi timp, l-au socotit pe Ashikaga Takauji şi pe locţiitorii săi drept cei mai de neiertat dintre trădători.)

Dintre toţi eroii Dinastiei din Sud – ba chiar dintre toţi eroii samurai din istoria Japoniei –, niciunul n-a fost

mai venerat ca luptătorul local din provinciile centrale Kusunoki Masashige (mort în anul 1336), care s-a alăturat cauzei lui Go-Daigo încă de la început şi, în cele din urmă, şi-a dat dezinteresat viaţa pentru el pe câmpul de luptă. În epoca modernă, până la sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial, în 1945, Masashige a fost considerat drept modelul suprem al loialităţii faţă de împărat: elevii, citind în manualele şcolare despre faptele acestuia, îl idolatrizau; iar piloţii *kamikaze*, hotărâţi să se sinucidă în misiunile lor de la sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial, se proclamau Masashige ai timpului lor.

Conform *Taiheiki*, Masashige i-a apărut într-un vis profetic mai întâi lui Go-Daigo şi, după ce a fost chemat de împărat, l-a sfătuit cu următoarele cuvinte:

Barbarii de la răsărit [adică forţele regenţilor Hojo], cu răzmeriţa lor petrecută de curând, şi-au atras dojana cerurilor. Dacă profităm de slăbiciunea lor, rezultat al prăpădului şi tulburării pe care le-au pricinuit, oare ce nempiedică să le aplicăm pedeapsa pe care le-au hotărât-o cerurile? Ţelul unificării ţării trebuie însă sprijinit şi prin tactică militară, şi printr-o strategie bine gândită. Chiar dacă ne luptăm cu ei, opunând forţei lor forţa noastră, şi deşi ne recrutăm soldaţii din cele şaizeci de provincii ale Japoniei, ne va fi greu să-i învingem. Dacă ne luptăm însă prin urzeli iscusite, forţa militară a barbarilor de la răsărit nu va fi capabilă mai mult decât să-şi sfarme săbiile cele ascuţite în bucăţi şi să-şi zdrobească căştile cele grele. Va fi uşor să-i amăgim, nu avem de ce să ne temem. Atâta vreme cât ţelul războiului este izbânda finală, Maiestatea Voastră nu trebuie să daţi nicio atenţie faptului dacă pierdem sau câştigăm fiecare bătălie. Cât timp veţi şti că Masashige e în viaţă, să fiţi sigur că destinul dumneavoastră imperial se va împlini în cele din urmă.19

Maestru al războiului de gherilă, stil de luptă inventat de războinicii japonezi – în special de cei din provinciile centrale şi de vest – încă de pe vremea invaziilor mongole, Masashige îl sfătuieşte subtil pe Go-

Daigo să nu ţină seama de rezultatele fiecărei bătălii în parte, de vreme ce victoria finală în război e singurul lucru care contează cu adevărat. În acelaşi timp, Masashige făgăduieşte solemn că, atâta vreme cât el va fi în viaţă, „destinul imperial" al împăratului „se va împlini".

Mai cu seamă Masashige este cel care întreţine de fapt flacăra mişcării loialiste faţă de Go-Daigo în zonele centrale până când forţele anti-Hojo sporesc suficient de mult pentru a distruge shogūnatul de la Kamakura, iar pentru realizările obţinute în luptă este răsplătit de împărat. Mai târziu, când Ashikaga Takauji se întoarce împotriva restauraţiei, Masashige se află din nou de partea lui Go-Daigo. Dar de această dată – ne povesteşte *Taiheiki* – împăratul ignoră povaţa lui Masashige de a nu da importanţă, bătălie de bătălie, victoriei sau eşecului (şi, drept corolar al acestui sfat, de a nu risca prea mult – sau de a nu aştepta prea mult – de la orice bătălie) şi insistă, mai degrabă, ca Masashige şi alte căpetenii loialiste să ducă o luptă împotriva lui Takauji într-un loc numit Minatogawa din zona Mării Interioare, în apropierea oraşului Kobe de azi. Masashige se aruncă în bătălia de la Minatogawa din 1336 ştiind că va muri, iar, când sorţii bătăliei se întorc împotriva lui, el şi fratele său se sinucid, străpungându-se reciproc cu săbiile. Înainte de a muri, fraţii – în cuvinte hărăzite să mişte de-a lungul veacurilor sufletele loialiştilor imperiali, inclusiv pe cele ale piloţilor *kamikaze* din cel de-al Doilea Război Mondial – exprimă dorinţa lor de „a renaşte iar şi iar, şapte vieţi la rând… pentru a-i distruge pe duşmanii Curţii!" 20. Potrivit lui *Taiheiki*, mişcarea loialistă a lui Go-Daigo – „destinul său imperial" – e sortită finalmente eşecului din cauza refuzului imprudent al împăratului de a urma strategia gândită de Kusunoki Masashige.

O altă operă literară importantă de la mijlocul secolului al XIV-lea este *însemnări din ceasuri de zăbavă* (*Tsurezuregusa*), o culegere de note, anecdote şi observaţii personale scrise de Yoshida Kenko (1283 – 1350), un poet

de Curte ce s-a călugărit la sfârşitul vieţii. Scrisă aproximativ în timpul restauraţiei Go-Daigo (deşi nu conţine nicio referire la evenimentele militare şi politice ale vremii), *însemnări din ceasuri de zăbavă* este foarte asemănătoare structural cu lucrarea *însemnări de căpătâi* din epoca Heian. Totuşi, din punctul de vedere al conţinutului, cele două cărţi reflectă în mod clar diferenţele de epocă în care au fost scrise. În timp ce *însemnări de căpătâi* este acidă, plină de duh şi „la zi", scrierea lui Kenko este o expresie elegantă a gusturilor şi sentimentelor omului medieval, care poseda în acelaşi timp o rafinată sensibilitate faţă de suferinţa existenţială şi efemeritatea tuturor lucrurilor şi o profundă nostalgie pentru datinile şi obiceiurile din vremurile apuse.

Spre deosebire de autorul lucrării *Hojoki* de la începutul epocii Kamakura, Kenko nu era copleşit de neliniştea produsă de suferinţa ce însoţeşte vremuirea neîncetată şi schimbările ce se petrec în viaţă. Dimpotrivă, el simţea că „cel mai preţios lucru în viaţă este incertitudinea" şi se bucura de ceva tocmai pentru că frumuseţea i se anunţa de scurtă durată sau pentru că arăta deja semne de declin. În plus, Kenko nu şi-a exprimat niciodată iubirea faţă de vremurile trecute în termeni excesiv de sentimentali, ci cu o expresivitate de nobilă simplitate:

În toate cele eu tânjesc după trecut. Obiceiurile moderne par să se strice din ce în ce mai tare. Mi se pare că până şi printre splendidele piese de mobilier ieşite din mâinile meşterilor noştri de scrinuri cele în formele vechi sunt cele mai inimoase. Cât despre scrisori, frânturile de demult care au ajuns până la noi arată ce minunată era scrierea de atunci. Şi limbajul comun a devenit tot mai grosolan. Oamenii obişnuiau să zică: „Ridică hulubele trăsurii" ori: „Scurtează fitilul lămpii", dar cei din zilele noastre zic: „Ridică-le" ori: „Scurtează-l".21

Lucrarea *însemnări din ceasuri de zăbavă* a fost mult timp ţinută la mare cinste de japonezi, care o considerau o

adevărată carte de căpătâi în domeniul esteticii tradiţionale. Şi, într-adevăr, gusturile lui Kenko se întemeiau ferm pe valorile estetice de bază ale japonezilor, cum ar fi naturaleţea, simplitatea, sugestia şi perisabilul. Dar Kenko poate fi mai bine cunoscut pentru articularea – în celebrul pasaj din *însemnări din ceasuri de zăbavă* – a încă uneia dintre aceste valori de bază, şi anume iregularitatea, sau asimetria, care a devenit din ce în ce mai importantă pentru simţul medieval al frumosului:

Cineva a spus cândva că mătasea subţire nu e bună pentru învelirea rulourilor, deoarece se rupe foarte uşor. Tona a replicat: „Numai după ce învehtoarea de mătase s-a uzat la margini, iar sideful a căzut de pe cilindru, numai atunci ruloul arată frumos”. Această opinie demonstra gustul său ales. Oamenii spun adesea că un grup de cărţi nu arată plăcut dacă nu toate volumele au aceeaşi formă, dar am fost mişcat să-l aud pe egumenul Koyu zicând: „Este propriu omului lipsit de inteligenţă să insiste pe alcătuirea de grupuri complete de lucruri din orice. Grupurile imperfecte sunt de preferat”.

În toate, indiferent despre ce e vorba, uniformitatea nu este de dorit. Lăsând incomplet ceva, el devine interesant şi dă sentimentul că mai e loc pentru creştere.22

Epoca Muromachi a fost cea mai tumultuoasă epocă din istoria Japoniei. În timpul celor două secole şi jumătate cât a ţinut ea, era război aproape continuu într-o parte sau alta a ţării. Yoshimitsu (1354 – 1408), cel de-al treilea shogūn Ashikaga, a făcut ordine, la sfârşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XV-lea, într-o mare parte a Japoniei, reuşind să-şi impună cu abilitate controlul asupra unui grup de baroni locali semiautonomi, *daimyō*, ce se formase în urma luptelor dintre adepţii Dinastiei din Nord cu cei ai Dinastiei din Sud. Dar, după moartea lui Yoshimitsu, shogūnatul a decăzut constant, iar în ultimii săi o sută şi ceva de ani a fost complet lipsit de putere ca autoritate centrală.

Yoshimitsu a fost nu numai un conducător militar deosebit, dar şi un generos şi rafinat patron al artelor. Exercitându-şi puterea asupra elitei curtenilor şi samurailor din Kyōto într-un mod ce amintea de împărat, el a fost, într-o mare măsură, personal garantul înflo

Fig. 31. Pavilionul de Aur (fotografie de Joseph Shulman)

rini excepţionale a culturii din acea perioadă,

cunoscută drept epoca Kitayama, după numele locului unde se afla refugiul său monahal, Pavilionul de Aur, din zona Dealurilor de Nord situate dincolo de Kyōto (fig. 31).

Un stimul important pentru cultura Kitayama a fost reînnoirea de către Yoshimitsu a contactelor formale cu China. Comerţul şi schimburile dintre Japonia şi China se reduseseră în timpul şi după invaziile mongole. Dar, până la începutul secolului al XIV-lea, animozităţile de ambele părţi scăzuseră într-atât, încât shogūnii se simţiseră în siguranţă şi au trimis două misiuni comerciale în China (în 1325 şi în 1341), în vederea obţinerii de fonduri pentru repararea unui templu zen şi construirea altuia.

În anul 1368, anul în care Yoshimitsu a devenit shogūn, dinastia mongolă străină din China a fost răsturnată de la putere şi înlocuită cu dinastia Ming (1368 – 1644). La scurt timp după instaurare, dinastia Ming a început negocieri cu Japonia, cerându-i ajutor în lichidarea piraţilor aflaţi sub oblăduire japoneză, numiţi *wako*, care prădaseră coastele Coreei şi ale Chinei în veacul ce a urmat invaziei mongole. Faptul că Yoshimitsu a intrat în relaţii oficiale cu dinastia Ming era aparent un răspuns la aceste negocieri de asistenţă, cu toate că, în mod secret, el era fără îndoială mai puternic motivat să stabilească astfel de relaţii pornind de la dorinţa sa de a dezvolta un comerţ extern profitabil.

Mau târziu, istoricii naţionalişti l-au acuzat deschis pe Yoshimitsu de a fi acceptat o relaţie de natură tributară cu China, pe care japonezii o refuzaseră ferm vreme de vreo opt sute de ani chiar cu riscul de a anticipa cu un secol invaziile mongole. Privite imparţial, soliile trimise periodic în China începând cu Yoshimitsu până la sfârşitul erei Muromachi au fost nu doar profitabile din punct de vedere comercial, ci au asigurat o continuă şi deosebit de semnificativă influenţă culturală a dinastiei Ming asupra Japoniei medievale.

Templele zen din Kyōto au preluat conducerea în prima fază a contactului cu dinastia Ming. Aceste instituţii

erau cât se poate de utile – datorită atât apropiatelor lor legături cu cercurile conducătoare ale shogūnatului, cât şi intereselor generale şi de formare a preoţimii lor – să slujească drept agenţi economici şi emisari culturali în China. Un rezultat important al relaţiilor cu China în această perioadă a fost realizarea unui mare corpus de lucrări literare şi de erudiţie numit, cu oarecare aproximaţie, literatura Gozan (Cinci Temple Zen).23 Compusă în întregime în chineză, poezia şi proza celor mai importanţi scriitori Gozan a fost considerată de mulţi critici drept excesiv de imitativă şi pedantă (şi foarte departe de activitatea unei secte de budism care teoretic evita intelectualismul şi cuvântul scris). Nu poate fi contestată, pe de altă parte, marea valoare a cercetării şi a ştiinţei pure promovate de Templele Gozan. Pe lângă studiile exegetice despre budism şi confucianism, ei au alcătuit dicţionare, enciclopedii şi alte materiale de tip informativ, ce au asigurat baza pentru aproape toate activităţile savante ulterioare din Japonia premodernă.

De departe cea mai admirabilă realizare a epocii Kitayama a fost teatrul *no* („talent", „aptitudine"). Originile teatrului *no* – gen dramatic bazat pe dans – sunt necunoscute; dar e sigur că au fost extrem de diverse şi că *no* stă sub semnul unor influenţe atât străine, cât şi autohtone, aristocratice, dar şi populare. Printre cele mai timpurii asemenea influenţe au fost diverse genuri de dans, muzică şi divertisment teatral – incluzând jonglerii, acrobaţii şi magie – importate din China în secolele al VII-lea şi al VIII-lea. Unul dintre aceste importuri chinezeşti a fost prelucrat şi fixat de japonezi într-un solemn şi grandios dans de Curte numit *bugaku* (executat în acompaniament de *gagaku*, „muzică elegantă"), în vreme ce altele s-au bucurat de o popularitate temporară şi au dispărut. Iar altele, fuzionând cu diferite genuri de divertisment şi ceremonialuri, au contribuit în cele din urmă la dezvoltarea teatrului *no*.

Cele mai cunoscute două genuri teatrale din Evul

Mediu timpuriu au fost „muzica maimuţei” (*sarugaku*) şi „muzica rituală câmpenească” Odengaku). Nimeni nu cunoaşte exact sensul expresiei „muzica maimuţei”, deşi se pare că provine de la acrobaţiile şi pantomimele similicomice practicate de actorii *sarugaku*. *Dengaku*, pe de altă parte, era un gen de divertisment bazat la origine pe cântecele şi dansurile ţăranilor „pe câmp”, în timpul sărbătorilor recoltei.

În epoca Kitayama, *sarugaku* şi *dengaku*, chiar dacă rivale, cu propriile lor şcoli de interpreţi, par să se fi influenţat una pe cealaltă în asemenea măsură, încât probabil că erau aproape similare în ce priveşte spectacolul efectiv. Ştim din consemnări că ambele aveau succes imens la populaţia din capitală şi din alte părţi. Atât de mare era, bunăoară, dragostea ultimului dintre regenţii Hojo pentru *dengaku* şi alte genuri de divertisment, încât şi-a neglijat cu totul îndatoririle la Kamakura; iar în 1349 se adunaseră atât de mulţi oameni ca să privească o reprezentaţie *dengaku* ţinută la Kyōto, încât tribunele s-au prăbuşit şi mulţi spectatori au murit.

Faptul că *sarugaku* – mai degrabă decât *dengaku* – s-a transformat în perioada Kitayama în no a fost oarecum întâmplător. În 1374, Yoshimitsu a asistat pentru prima oară la un spectacol de *sarugaku* şi a fost atât de captivat de doi dintre actori, Kanami (1333 – 1384) şi fiul său Zeami (1363 – 1443), încât a devenit de atunci înainte un generos protector al artei lor. Acesta fost un eveniment de cea mai mare importanţă în istoria culturală a Japoniei, fiindcă fără ajutorul lui Yoshimitsu, geniile lui Kanami şi Zeami, cărora li se datorează crearea şi perfecţionarea teatrului *no*, s-ar fi irosit într-un gen de teatru ce satisfăcea gusturi mai curând modeste şi truculente. Căpătând acces în cele mai înalte cercuri ale societăţii din Kyōto, aceşti doi oameni au rafinat *sarugaku*, ridicându-l la nivelul unei arte dramatice de mare frumuseţe, care putea prezenta interes chiar şi pentru cele mai aristocratice gusturi.

Kanami şi Zeami n-au fost doar actori, ci şi autori

dramatici; iar multe dintre cele mai bune piese din repertoriul *no* le pot fi atribuite în mod sigur sau cu oarecare certitudine. În plus, Zeami a fost un remarcabil critic al timpului său şi a lăsat comentarii de mare valoare despre estetica medievală şi tendinţele artei dramatice, tendinţe pe care el însuşi le-a modelat.

Când Zeami l-a întâlnit prima oară pe Yoshimitsu, în 1374, era doar un copil de unsprezece ani, şi, foarte probabil, frumuseţea sa fizică, mai mult ca orice, a fost cea care l-a atras pe shogūn, care avea o înclinaţie specială pentru băieţii frumoşi. După moartea lui Yoshimitsu, în 1408, Zeami şi şcoala sa de *no* au fost temporar forţaţi să intre într-un con de umbră de cei din shogūnat, care luaseră în nume de rău privilegiile pe care el le obţinuse. Dar faima teatrului *no* era în acest moment bine consolidată şi nu putea fi distrusă cu uşurinţă. Nu după mult timp, el va beneficia din nou de favorurile shogūnilor Ashikaga şi se va bucura de protecţia acestora pentru tot restul epocii medievale.

Donald Keene a definit teatrul *no* drept „un poem dramatic despre evenimente îndepărtate în timp sau supranaturale, interpretat de un dansator principal de multe ori mascat, care participă – în egală măsură cu personaje de mai mică importanţă şi un cor – la interpretarea partiturii muzicale şi la declamarea textului poetic” 24. Dansatorul – sau actorul principal – e cunoscut ca *shite*, iar printre personajele secundare se află *waki*, sau „personajul colateral” – care face introducerea în textul piesei şi pune întrebările care-l determină pe *shite* să-şi spună povestea – şi unul sau mai mulţi *tsure*, „însoţitori”, (fig. 32)

Pentru neiniţiaţi, *no* poate părea mult prea lent, iar intriga atât de lipsită de consistenţă, încât e aproape inexistentă. În plus, sunt puţine încercări – sau aproape deloc – în teatrul *no* de realism. E un teatru al simbolismului, în care sunt folosite modalităţi foarte stilizate, chiar ritualizate de vorbire şi mişcare. Însăşi

sugestia de

Fig. 32. Scenă dintr-o piesă de teatru *no* (*Oficiul Naţional de Turism din Japonia*)

realism e deseori deliberat evitată, punându-se, de pildă, un om în vârstă să joace rolul unei fetiţe sau un băieţel pe cel al unui mare general (în teatrul *no*, toţi actorii sunt bărbaţi). De la actorul *no* se aşteaptă să cultive mai cu seamă două calităţi: *monomane* (sau „imitarea lucrurilor") şi *yugen*. *Monomane* nu înseamnă, desigur, capacitatea de a interpreta realist, ci de a executa diversele mişcări simbolice cerute de rolurile celor cinci categorii de piese *no* – piese de teatru cu zei, piese cu războinici, piese cu femei, piese miscelanee şi piese cu demoni. Deşi considera esenţială stăpânirea artei imitaţiei, *monomane*, Zeami a insistat asupra faptului că suprema calitate a actorului *no* se măsoară prin capacitatea lui de a transmite misterul şi profunzimea lui *yugen*, unul dintre cele mai apreciate valori estetice ale Evului Mediu.

Anterior în acest capitol am discutat despre *yugen* din perspectiva conceptelor de „mister" şi „profunzime".

Zeami, în una dintre scrierile sale de critică, spune despre *yugen*:

În ce fel de poziţie se găseşte, aşadar, efectiv etapa deyugen? Să începem prin a examina diferitele categorii de persoane pe baza aspectului pe care-l prezintă în societate. Am putea oare să spunem despre curteni, al căror comportament este plin de distincţie şi al căror aspect îl depăşeşte mult pe al altor oameni, că ale lor nu sunt în stadiul de *yugen*! Din asta, putem vedea că esenţa *yiigen-ului* se află în adevărata stare de frumuseţe şi politeţe. Seninătatea şi eleganţa contribuie la *yugen-vi* aparenţei personale. În acelaşi fel, *yugen-ul* discursului rezidă în distincţia limbajului şi măiestria deplină a felului de a vorbi al marii şi micii aristocraţii în aşa fel încât chiar şi exprimarea ocazională va fi elegantă.25

Cu toate că Zeami are mult mai multe de spus despre *yugen* în altă parte, deşi, ca şi alţi termeni de estetică, e o noţiune mult prea complexă pentru a fi definită cu acurateţe în câteva cuvinte, e semnificativ că, în acest pasaj, Zeami practic echivalează *yugen* cu eleganţa de la Curte (*miyabi*): adică, într-o piesă no, actorul poate transmite *yugen* prin faptul că arată, se poartă şi vorbeşte asemenea unui curtean.

Nu există cuvinte care să poată reda în mod adecvat drama şi impactul emoţional al unei piese *no* pentru cititorul care n-a văzut niciodată interpretată în realitate o astfel de operă; dar o sumară descriere a unei piese – impresionanta *Nonomiya* (*Sanctuarul din câmpie*) a lui Zeami – va sluji cel puţin la înfăţişarea modului în care e structurată şi prezentată o lucrare de acest gen din repertoriul teatrului japonez medieval.

Shite – sau protagonistul – din *Sanctuarul din câmpie* (piesă cu femei) este o figură fictivă din *Povestea lui Genji*, Doamna Rokujo, o iubită mândră şi geloasă a prinţului Genji. Asemenea multor alte piese din repertoriul *no*, şi aici deschiderea o face *un* preot itinerant (*waki*), care anunţă că a vizitat locuri renumite din Kyōto şi ar vrea să

se ducă la Sagano, în apropiere, să vadă sanctuarul din câmpie, unde fiecare nou-numită fecioară a Marelui Sanctuar din I se locuia temporar, înainte de a se duce la I de Printr-o simplă rotire a corpului, preotul dă de înţeles că a făcut călătoria la Sagano şi apoi îngenunchează în faţa sanctuarului. În timp ce se roagă, intră în scenă o tânără care, răspunzând la întrebări, povesteşte cum – pe când Doamna Rokujo, în trecere la Nonomiya cu fiica ei, care fusese desemnată să fie fecioară la Sanctuarul din I se – a fost vizitată de Genji. Toamna era anotimpul în care se petrecea acţiunea, răstimpul cel mai preţuit în tradiţia japoneză, datorită numeroaselor prilejuri de aducere-aminte cu privire la inevitabila trecere a tuturor lucrurilor, iar dialogul poetic care se poartă în *Sanctuarul din câmpie* este învăluit de autumnală melancolie şi singurătate. Până la sfârşitul primei scene, preotul îşi dă seama că tânăra e de fapt stafia Doamnei Rokujo, sfâşiată între continua ei pasiune lumească pentru Genji şi dorinţa de a dobândi mântuirea budistă. În a doua scenă, şi ultima, *shite*, care ieşise temporar de pe scenă, 26 apare din nou sub forma de neconfundat a Doamnei Rokujo şi dansează *shimai*, un dans de multe ori prelungit, ce constituie dramaticul punct culminant al piesei. La sfârşitul dansului, Doamna Rokujo păşeşte prin mica poartă de lemn, sau *torii* – singurul decor folosit în *Sanctuarul din câmpie* –, şi astfel părăseşte simbolic această lume, dobândind mântuirea.

Dar poate că cea mai îndrăgită piesă *no* este *Matsukaze*, şi ea o piesă cu femei, scrisă de Kanami şi revăzută de Zeami. Este povestea tristă a stafiilor a doua surori – Matsukaze („Vânt-printre-pini”) şi Murasame („Ploaie-de-toamnă”) 27 – care, cât au trăit, şi-au petrecut umilele zile ocupându-se cu căratul apei de mare, pentru a face sare la Suma, localitatea lor natală de la Marea Interioară. Odată, cu mulţi, mulţi ani în urmă, un curtean numit Yukihira petrecuse câtva timp în exil la Suma; iar după ce s-a întors în capitală şi a murit la scurtă vreme după aceea, tinerele au fost cuprinse de tristeţe din cauza

iubirii pe care i-o purtau amândouă. În scena finală a piesei, în timp ce furtuna vuieşte, iar talazurile se sparg de ţărm, Matsukaze şi Murasame jură că vor continua să aştepte făgăduita întoarcere a lui Yukihira; dar, cu ajutorul rugăciunilor preotului care le-a vizitat, ele sunt finalmente eliberate de existenţa lor chinuită, iar tot ce rămâne la sfârşit este amintirea numelor lor, sub forma „ploii de toamnă” şi a „vântului printre pini”:

Matsukaze:

Matsukaze: *Murasame*: *Corul*:

Aşa că-l aşteptăm. Veni-va.

Statornic mereu, ca pinul cel verde.

Da, putem da crezare poeziei sale:

„M-am dus departe, în munţii din Inaba.

Acoperiţi cu pini.

De-auzi-te-voi, pinule.

Reveni-voi pe dată”.

Aceia-s pinii de munte Din depărtata Inaba.

Iar aceştia-s pinii Şerpuitului ţărm din Suma.

Aici locuit-a cândva prinţul nostru cel drag. De va veni Yukihira din nou.

Mă voi duce să stau sub copacul îndoit de vântul venit dinspre mare şi duios îi voi spune că încă-l iubesc!

Corul: Printre pini, furtuna vuieşte nebună.

La Suma, se sparg talazuri de ţărm;

Prin noaptea delirantă

Venit-am la tine

Într-un amăgitor vis de iubire.

Roagă-te pentru noi! Roagă-te pentru a noastră odihnă! Lua-ne-vom acum rămas-bun. Valurile se trag înapoi Şuierând departe, iar vântul goneşte Dinspre munte spre golful Suma.

Cântă cocoşii pe drumul spre barieră.

Sfârşitu-vi – s-a visul. E ziuă.

Noaptea trecută, auzit-aţi ploaia de toamnă; în dimineaţa asta, tot ce mai rămâne E vântul printre pini.

Vântul printre pini.28

Atât *Sanctuarul din câmpie*, cât şi *Matsukaze* sunt piese *mugen*, „vis fantomatic”. Exploatând aspectul de mister al esteticii *yugen*, piesele de tip „vis fantomatic”, pe care Zeami le prefera în mod deosebit, aduc pe scenă personaje (atât figuri istorice, cât şi personaje din spaţiul ficţiunii) din trecutul îndepărtat sub forma unor vedenii misterioase, obsedante. Printre cele mai *bune* piese de acest fel se numără piesele din categoria celor cu femei, precum *Sanctuarul din câmpie* şi *Matsukaze*. Genul „vis fantomatic” era însă excelent adaptat şi pieselor cu războinici, aproape toate fiind întemeiate pe episoade din *Povestea clanului Heike*. Cele mai impresionante dintre piesele *mugen* cu războinici sunt cele care aduc în scenă vieţile, aflate sub semnul destinului, ale celor din clanul Taira, hăituiţi şi nimiciţi de cei din clanul Minamoto în Războiul Genpei. Am remarcat că, aşa cum simt descrişi în *Heike*, cei din clanul Taira s-au transformat – în timpul îndelungatei lor şederi la Kyōto, în a doua jumătate a veacului al XII-lea – în războinici-curteni. Unii au devenit bine-cunoscuţi autori de poezii *waka*; alţii s-au ocupat cu muzica de Curte, deprinzând cântatul la instrumente precum flautul şi *biwa*, iar alţii s-au consacrat artei iubirii în tradiţie curtenească. Punând în evidenţă latura curtenească a clanului Taira în piesele sale cu războinici, Zeami răspundea deliberat gusturilor shogūnului, Ashikaga Yoshimitsu, şi ale membrilor elitei sale de războinici, care, ca locuitori în Kyōto în perioada Muromachi, şi-au însuşit ei înşişi gusturi curteneşti, devenind războinici-curteni.

Reprezentativă pentru piesele *mugen* cu războinici este *Atsumori*, povestea tinerei căpetenii Atsumori din clanul Taira, care este omorât de sângerosul războinic Kumagai Naozane din ţinuturile răsăritene pe când încerca să scape după bătălia de la Ichinotani, desfăşurată în 1184 pe ţărmul Mării Interioare, lângă oraşul Kobe de azi. *Atsumori* respectă cu stricteţe povestea aşa cum e ea prezentată în *Heike*. După ce luptătorii din clanul

Minamoto îi pun pe fugă pe cei din clanul Taira la Ichinotani, Atsumori încearcă să fugă călare spre vasele care aşteptau în largul mării. Dar, în timp ce se apropie de ele, este provocat pe ţărm de Naozane şi răspunde chemării sale de a se întoarce şi de a lupta ca un războinic adevărat. În încleştarea care urmează, Atsumori este aruncat de pe cal şi ţintuit la pământ de Naozane, care-i smulge coiful, pregătindu-se să-i taie capul. Naozane este însă uimit să vadă că duşmanul lui este un tânăr frumos, cu dinţii înnegriţi după obiceiul curtenesc, tânăr ce-i aminteşte de propriul său fiu. Deşi i-ar cruţa viaţa, Naozane e silit să-l omoare pentru că alţii din tabăra Minamoto se apropie de ei şi ar fi cu siguranţă mult mai nemiloşi. După ce-i ia capul, Naozane descoperă un flaut într-o pungă de la brâul lui şi-şi dă seama că Atsumori fusese cel care cântase la acel instrument în tabăra Taira în acea dimineaţă. Uimit de această dovadă a calităţilor de curtean ale celor din clanul Taira, Naozane jură să se consacre pe mai departe rugăciunii pentru mântuirea sufletului lui Atsumori.

În *Atsumori*, *waki* care vizitează Ichinotani este nimeni altul decât Kumagai Naozane, care s-a călugărit şi a luat numele de preot budist Rensei. La Ichinotani, Rensei întâlneşte câţiva secerători, dintre care unul cântă la fluier. După câteva întrebări puse de Rensei, fluieraşul destăinuie că el e stafia lui Atsumori, încă sfâşiat de durerea propriei înfrângeri şi de moartea sa. În scena finală a piesei, după ce Atsumori ameninţă cu uciderea lui Rensei, cei doi se împacă prin rugăciuni. Atsumori obţine mântuirea, el şi Rensei păşind împreună pe calea budismului:

[Retrăind bătălia de la Ichinotani.

Atsumori] priveşte-napoi şi îl vede Pe Kumagai pe urmele sale;

Nu-i cu putinţă nicio scăpare!

Calu-şi întoarce atunci Atsumori.

Cu genunchii-adânciţi în al valului bici.

Sabia-şi scoate.

De două, de trei ori loveşte; apoi, încă pe cal.

Se prind amândoi în cleştele luptei de-aproape;

Se-avântă, vârtej, cu capu-nainte, prin valuri, pe ţărm.

Aşa căzu Atsumori, în luptă ucis, dar a Destinului Roată.

Iată, se-ntoarce degrabă şi-napoi îl aduce.

(Atsumori se ridică de jos şi se îndreaptă, cu sabia ridicată, spre preot.)

„Aci mi-e duşmanul”, strigă – şi mai că-l lovi.

Dară celălalt, odrăslit întru pace şi lui Buddha zicându-i pe nume.

Duşmanului mântuire i-aduce;

Renaşte-vor dar la un loc împreună Pe strana florii de lotus.

„Nu, Rensei defel nu îmi este duşman.

Să te rogi încă o dat pentru mine, oh, din nou să te rogi”. 29

Un alt gen de teatru care a evoluat în umbra teatrului *no* a fost *kyogen* („cuvinte nesocotite”). O formă a teatrului *kyogen* a slujit drept interludiu între scenele pieselor no, în decursul căruia îşi făcea apariţia un ţăran sau un personaj de prin părţile locului şi, în cuvinte mult mai uşor de înţeles decât adesea dificilul limbaj no, oferea informaţii generale complementare despre regiune şi principalele personaje ale piesei.

Alte *kyogen* au fost scrise ca parodii separate, de natură comică sau bufa, fiind prezentate adesea în cadrul aceloraşi programe cu piesele no, în parte pentru a oferi un răgaz de destindere în continuumul de tristeţe ce străbate aproape toate bucăţile no. Umorul acestor *kyogen* independente era foarte larg şi burlesc. Numeroase parodii se bazau pe situaţii în care servitori isteţi îşi păcălesc stăpânii (*daimyō*). Unii cercetători au căutat să interpreteze asemenea *kyogen* ca pe o dovadă că în Evul Mediu membrii claselor inferioare ale societăţii nutreau o puternică ostilitate faţă de superiorii lor. Au existat într-

adevăr numeroase cazuri de tulburări sociale în epoca medievală, dar e puţin probabil ca bufoneriile de tip *kyogen* să reflecte „antagonisme de clasă”. *Kyogen* au fost create pentru a distra şi, deşi uneori atacate de puritani drept ireverenţioase ca ton, ele au fost apreciate de publicul din toate categoriile sociale, inclusiv de *daimyō* şi de alte persoane ridiculizate de ele.

Alte preocupări de natură artistică ale epocii Kitayama sunt versurile legate (*renga*), ceremonia ceaiului şi pictura monocromă. Dar este mai potrivit să ne referim la ele în legătură cu cea de-a doua mare fază a epocii Muromachi, care a avut loc în timpul nepotului lui Yoshimitsu, al optulea shogūn Ashikaga, Yoshimasa (1436 – 1490).

Yoshimasa a devenit shogūn în 1443, la vârsta de şapte ani, într-o perioadă în care aveau loc în toată Japonia multe tulburări, răscoale ale ţăranilor, lupte între *daimyō* răzvrătiţi. Chiar şi celui mai puternic dintre shogūni i-ar fi fost greu să păstreze fragila hegemonie a lui Ashikaga de la mijlocul secolului al XV-lea; iar Yoshimasa – tânăr, răsfăţat şi decadent – nu promitea defel să devină un astfel de shogūn. El a fost rodul inevitabil al fuziunii treptate dintre elitele de curteni şi cele de războinici care se produsese la Kyōto încă de pe vremea lui Yoshimitsu. Deşi conducătorii militari ai shogūnatului controlau politic Curtea imperială, ei s-au lăsat tot mai mult atraşi de elegantul stil de viaţă curtenesc; iar în Yoshimasa găsim un vlăstar al marilor luptători Ashikaga, care, onorat cu titlul de comandant suprem, nu manifesta niciun interes pentru problemele militare. În anii 1460, după peste douăzeci de ani de conducere nominală a shogūnatului, el a încercat să renunţe cu totul la îndatoririle sale oficiale pentru a se putea dedica unor îndeletniciri pe care le socotea mai plăcute. Dar, în loc să se retragă elegant în acest moment, Yoshimasa a declanşat precipitat o succesivă dispută pentru putere între fratele şi fiul său, ce a dus la un război înspăimântător, cunoscut sub numele de Războiul Önin

(1467 – 1477).

De fapt, disputa pentru succesiunea la titlul de shogūn a constituit doar o justificare pentru două grupări rivale de *daimyō* de a se angaja în lupta pentru supremaţie militară, luptă pentru care shogūnatul, aflat sub incapabilul Yoshimasa, era cu neputinţă de ţinut sub control. Purtate mai cu seamă la Kyōto şi în împrejurimile acestuia, luptele au durat peste zece ani, iar după retragerea ultimelor armate, în 1477, din cândva înfloritoarea capitală rămăseseră doar ruine.

N-a existat un învingător evident al Războiului Önin. Toţi *daimyō* s-au luptat până la epuizare, şi mulţi, întorcându-se acasă, şi-au găsit domeniile cuprinse de răzmeriţe. În plus, shogūnatul Ashikaga, deşi a continuat să existe până în 1573, a devenit din acest moment doar o guvernare nominală. În aceste condiţii, s-a întâmplat ca ţara să se năruie, vreme de un secol, în conflicte şi dezbinare, perioadă cunoscută drept „epoca războaielor provinciale” (*sengoku jidai* – n.tr.).

În ciuda măcelului din timpul Războiului Önin şi a dezordinii ce i-a luat locul, epoca lui Yoshimasa a cunoscut minunate realizări culturale. În cele din urmă, Yoshimasa a reuşit să transfere funcţia de shogūn fiului său în 1473 – în toiul Războiului Önin –, iar la câţiva ani după încetarea ostilităţilor el a început să construiască pe Higashiyama, sau Dealurile de Est de la marginea oraşului Kyōto, un lăcaş numit Pavilionul de Argint – în contrast cu Pavilionul de Aur al lui Yoshimitsu (fig. 33). Deşi necorespunzător în calitatea sa de comandant suprem, Yoshimasa a fost poate mai însemnat ca mecena al artelor decât bunicul său Yoshimitsu. În orice caz, numele său este la fel de legat de înflorirea culturii în epoca Higashiyama (acoperind

Fig. 33. Pavilionul de Argint (fotografie de Joseph Shulman)

a doua jumătate a secolului al XV-lea), pe cât este cel al lui Yoshimitsu de cultura Kitayama.

În anumite activităţi culturale, mai cu seamă în teatrul *no*, epoca Higashiyama a adăugat puţin la ceea ce se realizase anterior. Yoshimasa şi cei din cercul său iubeau teatrul *no* şi uneori organizau programe care durau câteva zile. Epoca însă n-a produs niciun artist de valoarea lui Kanami sau Zeami, ale căror opere se dovediseră atât de desăvârşite, încât a existat tendinţa de a inhiba

dezvoltarea ulterioară a genului.

Una dintre artele aduse la cel mai înalt nivel de perfecţiune în epoca Higashiyama au fost versurile legate. Ideea ca două sau mai multe persoane să compună alternativ (sau consecutiv) legături de 5 – 7 – 5 şi de 7 – 7 silabe de *waka*, unindu-le apoi unele cu altele, nu era nouă. Curtenii din epoca Heian se angajau ocazional, pentru propriul amuzament, în concursuri de compunere de versuri legate, iar acest joc a devenit din ce în ce mai popular la Curte în perioada Kamakura. A trebuit însă aşteptat veacul al XIV-lea pentru ca versul legat să fie recunoscut ca un gen artistic. În acest timp, potenţialul creativ al poeziei tradiţionale *waka*, căreia nenumărate generaţii de japonezi i se dedicaseră trup şi suflet, se epuizase. Grupările de poeţi *waka* de la Curte dictau reguli de compoziţie atât de rigide, încât sufocau chiar şi eforturile poeţilor cu cea mai multă imaginaţie. Asta se întâmpla în parte deoarece arta versurilor legate nu avea atâtea restricţii, fapt pentru care poeţii şi viitorii poeţi din epoca Muromachi se orientau tot mai mult spre ea.

Un alt motiv al propagării popularităţii versului legat începând din secolul al XIV-lea a fost stimularea interacţiunii sociale. Curtenii Heian înstăriţi aveau, desigur, un spirit foarte social, şi par într-adevăr să fi avut parte de nenumărate petreceri, inclusiv adunări în care figurau recitări şi concursuri de poezie. Celelalte clase din vremurile premedievale, din ceea ce cunoaştem, erau însă foarte limitate atât în posibilităţile lor de a socializa, cât şi în sfera contactelor lor sociale. Ţăranii, luptătorii-ţărani, orăşenii şi alţii munceau ore întregi şi, cu excepţia sărbătorilor ocazionale de la sanctuare sau cu prilejul recoltei, aveau, se pare, puţin timp sau dispoziţie pentru relaţiile sociale de tip pur convivial cu alte persoane în afara rudelor apropiate.

Evul Mediu a adus o serie de schimbări ce au sporit în mare măsură prilejurile favorabile de socializare pentru persoanele din toate clasele sociale, în special din noua

elită conducătoare a samurailor şi din breslele de meşteşugari şi negustori apărute în centre urbane precum Kyōto, Nara şi oraşul-port Sakai de la Marea Interioară. Însemnări din prima parte a secolului al XIV-lea arată că, printre momentele de destindere când aceste persoane se bucurau socialmente împreună, erau apreciate întrunirile *dengaku* şi *sarugaku* (despre care am vorbit deja), baia comună, băutul ceaiului şi al sakeului şi compunerea versurilor legate.

Ar fi lipsit de sens să confundăm un divertisment popular cu arta şi nu ne putem închipui că *renga* improvizate la o petrecere de ţărani, negustori sau samurai obişnuiţi ar fi conţinut multe versuri de valoare artistică. Cu toate acestea, avem dovezi clare că gustul claselor inferioare a influenţat semnificativ dezvoltarea artei *renga* în epoca Muromachi, tot aşa cum a contribuit (prin *dengaku* şi *sarugaku*) şi la evoluţia teatrului *no*.

Versul legat a fost ridicat la statutul de artă recunoscută prin curteanul Nijo Yoshimoto (1320 – 1388), care a alcătuit în 1356 prima antologie de *renga* autorizată de împărat. Maeştrii secolului al XV-lea au fost însă cei care au şlefuit această artă până la cel mai înalt nivel. Unul dintre aceştia, Shinkei (1407 – 1475), a rămas celebru nu doar prin versurile sale de înaltă ţinută, ci şi prin scrierile sale critice despre *renga*. Preot budist activ, Shinkei a vorbit mult despre unitatea esenţială dintre practicarea *unei* arte, ca de pildă cea a poeziei, şi căutarea iluminării religioase. Tot el este cel care a vorbit, poate mai convingător decât nimeni altul în Evul Mediu, despre estetica „dincolo de frumos”, care descoperă farmecul frigului, al uscăciunii şi al singurătăţii. Iată cum prezintă el acest lucru în *Sasamegoto* (*Cuvinte rostite în şoaptă*):

Când un poet-maestru din trecut a fost întrebat cum ar trebui compusă poezia, el a răspuns: „Ierburi pe mlaştina uscată / Luna în zori”.

Acesta a fost felul lui de a spune că trebuie să ne concentrăm asupra lucrurilor ce nu pot fi exprimate în

cuvinte şi trebuie să devenim conştienţi de universul frigului şi al singurătăţii (*hie*, *sabi*). Poemele celor care au atins cel mai înalt nivel în arta poeziei simt invariabil în stilul frigului şi al singurătăţii.30

Cel mai cunoscut maestru *renga* a fost Sogi (1421 – 1502), un preot zen din epoca Higashiyama care s-a ridicat de la o condiţie foarte umilă şi şi-a găsit sursa de inspiraţie în contactele cu cei de la Curte şi cu aristocraţia războinică din Kyōto, precum şi cu nenumăraţii oameni obişnuiţi pe care i-a cunoscut în desele sale călătorii în provincie. Sogi şi-a dobândit renumele ca faimos călător, asemenea lui Saigyo de la începutul epocii Kamakura. Deşi n-a putut fi un creator la fel de strălucit de poezie pură ca Shinkei, el a fost de neegalat în arta *renga*, ce presupune un simţ deosebit de cooperare artistică cu alţi poeţi, în vederea legării de versuri. În 1488, Sogi şi încă doi poeţi, Shohaku şi Socho, s-au întâlnit la Sanctuarul din Minase, un sat situat la sud de Kyōto, unde s-au angajat în ceea ce este probabil cea mai renumită sesiune de compunere de versuri legate din istoria Japoniei. Primele rânduri ale celor o sută de versuri, cunoscute acum sub denumirea de *Cei trei poeţi din Minase* (*Minase sangin hyakuin* – n.tr.), încep în felul următor:

Sogi: Zăpadă încă rămasă
Pantele muntelui pline de ceaţă – O seară de primăvară.
Shohaku: în depărtare curge apa
Dincolo de satul învăluit în mireasma prunilor.
Socho: în murmurul râului
Stau şir pâlcuri de sălcii.
Primăvara stă să se-arate.
Sogi: Şopotul bărcii trase la mal
Limpede în lumina senină a dimineţii.
Shohaku: Luna rămâne ea oare
Deasupra câmpurilor învăluite-n ceaţă.
Mai hoinăreşte ea pe cer?
Socho: Lunca acoperită de chiciură – Toamna e pe

sfârşite.31

Aceşti poeţi şi-au elaborat cu măiestrie versurile, pentru a asigura fluiditate şi continuitate de la o legătură la alta, prin folosirea unor procedee asociative: când Sogi, bunăoară, pomeneşte de primăvară, Shohaku foloseşte expresia vemală „parfumul prunilor”; iar, când Shohaku se referă la lună (care este totdeauna asociată cu toamna), Socho abordează prompt ca subiect toamna. Totuşi, oricât de plăcute ar fi aceste procedee aşa cum simt ele utilizate de maeştrii de la Minase, folosirea lor dovedea că versul legat era, ca şi *waka*, excesiv de limitat de convenţii; şi, în timp, a încetat să mai ofere un mijloc de exprimare cu adevărat creator.

Una dintre cele mai rafinate realizări culturale ale Evului Mediu a fost ceremonia ceaiului (*chanoyu*). Din câte putem şti, ceaiul a fost adus în Japonia mai întâi din China de preoţi budişti la începutul secolului al K-lea, adică odată cu debutul epocii Heian. Băutul ceaiului, ridicat în rândul divertismentelor civilizate în China dinastiei Tang, a devenit popular la Curtea japoneză de la Kyōto ca parte a interesului general manifestat de această epocă faţă de tot ce era chinezesc. Băutul ceaiului şi-a găsit loc şi în templele budiste, unde a devenit parte integrantă din diferite ritualuri religioase. Dar – după îndelungata perioadă de împrumuturi culturale din China, care a început la finele veacului al VI-lea şi a luat sfârşit la mijlocul secolului al K-lea – obiceiul de a bea ceai a intrat treptat într-o fază de declin, şi chiar ar fi putut să dispară din Japonia.

Ceaiul a fost reintrodus în Japonia din China la sfârşitul secolului al XII-lea, aproximativ în perioada întemeierii shogūnatului de la Kamakura, de către preotul zen Eisai (pronunţat şi Yosai; 1141 – 1215), fondator al sectei Rinzai de budism zen. Urmând exemplul iubitorilor de ceai chinezi, Eisai a lăudat valoarea medicinală a acestei băuturi, scriind chiar o carte, *Kissa yojoki* (*Carte despre cum să-ţi îmbunătăţeşti sănătatea bând ceai*), în

care a recomandat ceaiul drept elixir, menit să prelungească viaţa în epoca *mappo*, epocă în care „omul a regresat treptat şi a devenit mai slab, astfel încât cele patru componente ale trupului său şi cele cinci organe ale sale au degenerat” 32. Aşa cum explică Eisai în *Kissa yojoki*:

Cele cinci organe [ficatul, plămânii, inima, splina, rinichii] au preferinţele lor în ce priveşte gustul. Dacă una dintre aceste preferinţe este favorizată prea mult, organul corespunzător va fi prea puternic, oprimându-le pe celelalte, şi va rezulta boala. Acum, alimentele acide, picante, dulci şi sărate se consumă în cantităţi mari, dar nu şi cele amare [pe care le preferă inima]. Totuşi, când inima se îmbolnăveşte, sunt afectate toate organele şi gusturile… Dar, dacă bem ceai [cu gust amar], inima va fi întărită şi eliberată de boală.33

Eisai recomanda, de asemenea, folosirea ceaiului ca stimulent în vederea menţinerii stării de veghe în timpul lungilor ore de meditaţie din templele zen.

Cândva, între mijlocul epocii Heian, când japonezii au renunţat la consumul de ceai, şi reintroducerea lui în Japonia de către Eisai, la sfârşitul secolului al XII-lea, au avut loc în China două evenimente conexe, care au avut o profundă influenţă asupra caracterului ceremoniei ceaiului, aşa cum fusese el creat în timp de japonezii medievali: folosirea ceaiului-pudră şi inventarea telului de bambus (în japoneză, *chasen*), folosit la amestecarea pudrei de ceai pentru a fi dizolvată în apă fierbinte. Cu timpul, chinezii au încetat să mai bea ceai-pudră; iar astăzi practic toate felurile de ceai care se consumă în lume – fie el ceai roşu (fermentat), ceai oolong (semifermentat) sau ceai verde (nefermentat) – se prepară prin infuzie, adică prin imersiunea de frunze în apă fierbinte. Singura utilizare a ceaiului-pudră este în *chanoyu*. (În viaţa de zi cu zi, şi japonezii beau, ca toată lumea, ceai obţinut prin infuzie.)

De-a lungul secolelor al XIII-lea şi al XIV-lea, băutul

ceaiului s-a răspândit în toate clasele sociale, ceaiul devenind o băutură naţională. Ceaiul cel mai preţuit era cel cultivat la Toganoo, în munţii de la nord-vest de Kyōto. Începând cu secolul al XIV-lea, la petrecerile ce se ţineau la Kyōto de către membrii elitei de samurai ai shogūnatului Muromachi se organizau şi concursuri de degustare a ceaiului (*tocha*), în cadrul cărora invitaţii trebuiau să deosebească ceaiul de Toganoo de cel cultivat în alte regiuni ale Japoniei. Stima extraordinară de care se bucura ceaiul de Toganoo se poate remarca şi din faptul că era numit „ceai adevărat" (*honcha*), în timp ce alte tipuri de ceai erau respinse drept „ceai fals" (*hicha*).*34*

Concursurile de evaluare a ceaiului, care deveniseră un soi de obsesie, erau deseori însoţite de reuniuni de versuri legate, după care urmau băutul de sake, baia comună şi jocurile de noroc.35 În general, concursurile şi tot ce urma după ele trebuie să fi fost ocazii pline de viaţă, deseori licenţioase. Un anume *daimyō* parvenit pe nume Sasaki Doyo (1306 – 1373) a ieşit în evidenţă pe la mijlocul veacului prin petrecerile de băut ceai pe care le organiza. În timpul acestor petreceri, el îşi expunea ostentativ colecţia de obiecte de artă chinezeşti, ce includea ceramică şi alte articole folosite la prepararea şi băutul ceaiului, mostre de caligrafie, paravane pictate sau pergamente de atârnat pe pereţi.

Etalarea „obiectelor străine" – cum o făcea Doyo – e simptomatică pentru pasiunea faţă de tot ce era chinezesc, prezentă în rândurile conducătorilor samurailor nou-îmbogăţiţi din veacul al XIV-lea. Trimişi care se duceau în China în numele acestor conducători cumpărau cu însufleţire toate operele de artă pe care le puteau găsi, îndeosebi picturi atribuite maeştrilor din timpul dinastiilor Song sau Yuan. În această acţiune, ei au dat dovadă de prea puţină judecată critică, acceptând numeroase picturi doar cu garanţii verbale privind autenticitatea acestora sau pe baza unor ştampile ce puteau fi uşor falsificate. În consecinţă, multe dintre obiectele cel mai mult preţuite din

colecţiile de artă chinezeşti ale unor persoane ca Sasaki Doyo aveau foarte probabil o valoare îndoielnică.

Japonezii au început să facă – nu mai devreme de epoca Higashiyama – minuţioase inventare ale numeroaselor opere de artă şi antichităţi pe care de multe veacuri le importaseră de-a valma din China. Yoshimasa i-a desemnat pe membrii unui grup de „consilieri curatoriali" (*doboshu*) cu sarcina de a expertiza şi de a cataloga colecţia shogūnală, la vremea aceea cea mai mare „strânsură" particulară de comori de artă chinezeşti din Japonia. Aceşti consilieri aveau talent artistic şi erau persoane pline de discernământ, aflându-se în relaţii foarte strânse cu shogūnul, care le încredinţase afacerile sale culturale. Printre ei se numărau şi „cei trei – am/" 36 (Noami, 1397 – 1471; fiul său Geiami, 1431 – 1485; şi nepotul său Soami, mort în anul 1525); cât priveşte sarcinile de catalogare a colecţiei shogūnale de artă, realizată mai ales de Noami şi Geiami, aceste persoane au stabilit standardele pentru gustul artistic japonez de mai târziu.

Chanoyu a evoluat în decursul secolului al XV-lea. Nu putem trasa cu acurateţe istorică fiecare treaptă a acestei evoluţii, dar putem presupune că prima a reprezentat-o alegerea unor reguli de pregătire, servire şi consum al ceaiului, iar a doua a fost crearea unui cadru – camera pentru ceai (*chashitsu*) – în care oamenii se adunau pentru ceai. La început, acesta era pregătit într-o bucătărie separată sau pe un culoar exterior, iar apoi adus în camera de ceai. Mai apoi, prin întregul proces de pregătire, servire şi consum al ceaiului într-o singură încăpere, creatorii din secolul al XV-lea ai *chanoyu* au dat viaţă unei microcosmice „lumi independente a ceaiului".

Principalul stil arhitectural al caselor aristocratice, cunoscute ca edificii *shinden*, constau de fapt dintr-un ansamblu de construcţii cu un etaj, dispuse foarte asemănător Templului Byodoin.

Salonul pentru ceai (*chashitsu*) a fost consecinţa

apariţiei, în decursul secolului al XV-lea, a *unui* nou tip de încăpere – camera *shoin*. Încăperile edificiilor aristocratice (*shinden*) timpurii ale curtenilor din epoca Heian nu erau altceva decât spaţii împrejmuite de pereţi, uşi culisante (*fusuma*), paravane pliante şi alte elemente despărţitoare detaşabile. Aveau podele simple de lemn, iar majoritatea camerelor nu aveau elemente integrate şi obiecte de mobilă. Oamenii stăteau, după necesităţi, pe rogojini puse pe jos. De-a lungul Evului Mediu, rogojinile de papură (*tatami*) standardizate au fost folosite tot mai mult pentru acoperirea integrală a podelelor, iar pereţii şi uşile culisante delimitau fiecare cameră. Uşile culisante folosite în acea perioadă erau de două feluri: tradiţionala *fusuma* şi noua, mai luminoasa *shoji*, care consta din cadre de lemn asemănătoare zăbrelelor, cu hârtie transparentă de orez lipită pe o parte.

Derivată din camerele de studiu construite pentru preoţi în templele zen, camera *shoin* a devenit prototipul pentru camera de zi principală a caselor japoneze moderne. Pe lângă rogojinile *tatami* dispuse din perete în perete, uşile culisante *fusuma* şi *shoji*, camera *shoin* ajunge să posede următoarele aspecte funcţionale: o masă de scris la nivelul podelei, integrată într-un perete (numită masă *shoin*), rafturi asimetrice (*chigaidana*) şi o firidă (*tokonoma*) (fig. 34).

Salonul de ceai, ca variantă a camerei *shoin*, a apărut pentru prima oară în secolul al XVI-lea. Toate saloanele de ceai dispuneau de *tokonoma* pentru agăţarea de rulouri şi pentru aranjamente florale, unora însă le lipseau masa *shoin* şi rafturile asimetrice – sau şi una, şi alta. Saloanele de ceai aveau de obicei şi elemente caracteristice, cum ar fi mici vetre adâncite în podea pentru ceainic, utilizat în *chanoyu*; şi.

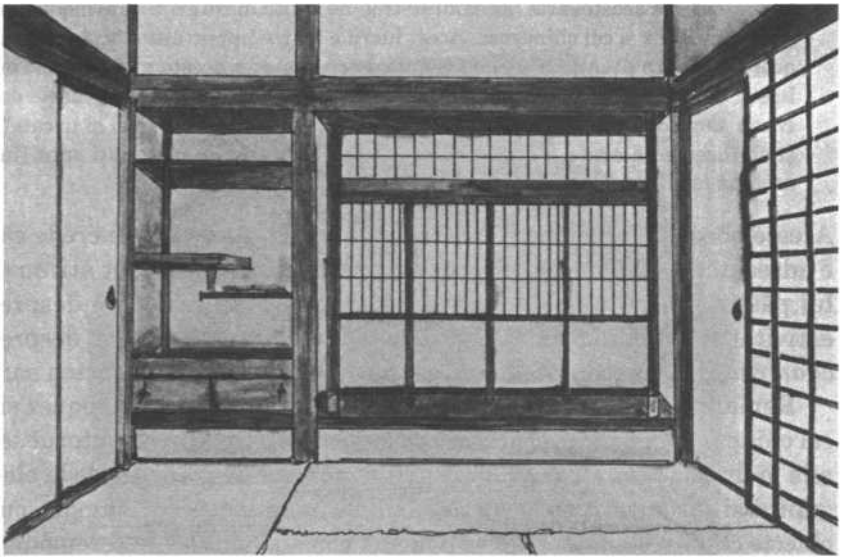


Fig. 34. Arhitectura de interior a camerei *shoin*: la capătul din dreapta, în plan îndepărtat, se află masa de scris la nivelul podelei; la stânga, se află rafturile asimetrice (*chigaidana*); podeaua este acoperită cu rogojini *tatami*, iar uşile culisante *fusuma* şi *shoji* pot fi văzute pe peretele stâng şi pe cel drept (Idesen *de Arthur Fleisher*)

de la finele secolului al XVI-lea, după cum vom vedea în capitolul următor, multe saloane de ceai erau construite cu *nijiriguchi*, sau căi de acces „pe brânci”.

Chanoyu, atingându-şi prima etapă importantă de dezvoltare în epoca Higashiyama, în veacul al XV-lea, se desfăşura într-o cameră *shoin* de mari dimensiuni – poate şase până la opt *tatami* sau mai mult – şi utiliza doar „articole chinezeşti” de import (*karamono*), cuprinzând ceainice, boluri, cutii pentru ceai şi vase pentru apă, pentru pregătirea şi servirea ceaiului. Înaintea începerii ceremoniei ceaiului, toate aceste articole (cu excepţia ceainicului, în cazul în care focul de cărbune-de-lemn a fost deja făcut sub el) se aşezau pe rafturile unei etajere din lac negru numită *daisu*. În *tokonoma*, gazda punea de regulă o pictură chinezească şi, poate, un aranjament floral.

Dar, chiar când prinsese formă acest stil de

ceremonie a ceaiului în epoca Higashiyama, au apărut şi germenii unui alt stil. Iniţiatorul acestui nou stil a fost Murata Shuko (sau Juko, mort în anul 1502), om cu trecut în domeniul negustoriei din Nara, zelos adept al budismului zen. Shuko spunea:

În practicarea acestei arte [a ceaiului] trebuie avută mare grijă să armonizăm gustul japonez şi cel chinezesc. Acest lucru e foarte important şi trebuie să-i acordăm mare atenţie. Cât de vrednic de râs este în aceste zile pentru cei lipsiţi de experienţă să râvnească, cu automulţumire, la lucruri ca vasele de Bizen sau Shigaraki pe motiv că ele posedă calitatea de a fi „reci şi uscate", şi să încerce să arate – deşi dispreţuiţi de alţii – cât de pricepuţi sunt [în această artă].37

Aceste observaţii fac parte dintr-o scrisoare despre care se crede că e adresată de Shuko unui discipol, fiind singurul document atribuit lui păstrat până în zilele noastre. Aproape tot ce mai ştim despre activitatea lui Shuko ca maestru de ceai e cuprins în scrieri despre *chanoyu* care sunt datate la aproximativ un secol după moartea sa.

Remarca lui Shuko privind grija de a „armoniza gustul japonez şi cel chinezesc" a fost interpretată ca expresie a faptului că autorul se afla la finele veacului al XV-lea într-un moment de tranziţie de la elegantul şi „aristocraticul" *chanoyu* Higashiyama descris mai sus, cu obiecte chinezeşti de import, la o nouă formă, japoneză, de ceremonie, care utiliza ceramică indigenă, precum produsele de Bizen sau Shigaraki, cu o textură mai aspră, îmbâcsită şi deseori cu imperfecţiuni, aşa cum ieşeau din cuptor (fig. 35). Estetic, aceasta a fost o schimbare semnificativă, deoarece a marcat reafirmarea unor valori japoneze precum naturaleţea şi aspectul iregular. Termenii „rece" şi „uscat" utilizaţi de Shuko în descrierea făcută vaselor de Bizen şi Shigaraki sunt o reflectare a faptului că, asemenea succesorilor săi din secolul al XVI-lea, el era puternic influenţat de estetica versurilor legate, formulată

de Shinkei şi de alţii. În *chanoyu*, recele şi uscatul erau preferinţe care arătau apropierea de estetica *wabi*\ şi, într-adevăr, noul gen de ceremonie a ceaiului iniţiat de Shuko se numeşte *wabicha*, „ceai bazat pe *wabi*”. Dezvoltat mai cu seamă de succesorii lui Shuko de-a lungul secolului al XVI-lea, *wabicha* este un subiect care va fi dezvoltat în capitolul următor.

O altă artă ce a înflorit în epoca Muromachi este pictura monocromă (*sumi-e*), realizată în stilul artiştilor dinastiei Song din urmă cu câteva secole. Asemenea replicilor japoneze din această epocă mai târzie, artiştii din dinastia Song specializaţi în pictura monocromă pictau diverse subiecte, între care călugări zen, zeităţi din folclor, flori şi păsări. Cel mai mult erau însă atraşi de peisaje (cunoscute la japonezi drept *sansui*, sau „picturi cu munţi şi ape”). Peisajele monocrome Song simt într-adevăr unele dintre cele mai impresionante opere ale artei chinezeşti. Ele sunt, de altminteri, poate cel mai emoţionant imn al unui popor închinat grandorii şi imensităţii naturii.

Fig. 35. Ceramică Shigaraki: recipient de apă utilizat la ceremonia ceaiului, perioada Edo timpurie (*Academia de Arte din Honolulu, Donaţia Robert Allerton, 1964* [3311.1])

Pictorii din epoca Song nu încercau să reproducă natura aşa cum este ea în realitate; ei utilizau mai degrabă trăsături îndrăzneţe şi chiar temerare de pensulă pentru a surprinde, în liniile lor mari, scene stilizate de păduri pierdute în ceaţă, râpe abrupte, cascade şi munţi maiestuoşi (cei mai îndepărtaţi par deseori pe punctul de a se topi în spaţiu). Figurile omeneşti schiţate în aceste peisaje sunt în general minuscule. Le vedem – insignifiante imagini înghiţite de infinitul universului – ca drumeţi singuratici ce se mişcă domol pe cărări de munte, sau ca pustnici în bordeiele-chioşc cuibărite pe versanţii

falnicelor piscuri.

Trăsătura de penel specifică epocii Song datorează mult tehnicilor caligrafiei, şi se obişnuieşte de fapt să se discute despre acest gen de trăsătură de penel în termenii celor trei stiluri fundamentale ale scrisului caligrafic chinezesc: „static”, „mişcat” şi „rapid” (*kai*, *gyo*, se n.tr.). Primul dintre acestea se caracterizează prin trăsături groase, angulare, cel de-al doilea prin Unii subţiri şi mai cursive, iar cel de-al treilea – stilul rapid – prin înfloriturii impresioniste şi „stropi de cerneală”. Unii artişti preferau să picteze cu precădere într-un stil sau altul. Mulţi le foloseau însă pe toate cele trei simultan: stilul static pentru prim-plan, cel mişcat pentru distanţele medii, iar cel rapid pentru arierplan.

Pictura monocromă din epoca Song prezenta un deosebit interes pentru japonezii din Evul Mediu, deoarece folosirea cernelii negre era întru totul compatibilă cu înclinaţia epocii spre rece, uscat şi solitar. În prima fază de pictură în stil Song, în veacul al XIV-lea, artiştii japonezi s-au consacrat în primul rând artei portretului şi redării figurii omeneşti; începând cu secolul al XV-lea însă, ei s-au aplecat tot mai mult asupra artei peisajului.

Unul dintre cei mai mari maeştri ai picturii monocrome din secolul al XV-lea a fost Shubun (mort în anul 1450), preot zen de la Templul Shokokuji (unul dintre cele Cinci Temple Zen [Gozan] din Kyōto). Deşi Shubun, care a pictat în al doilea sfert al veacului, este renumit pentru marea diversitate a subiectelor picturilor sale realizate cu o varietate de mijloace, singurele lucrări rămase până astăzi care i se atribuie sunt peisaje, prezente în principal pe paravane şi uşi culisante. De obicei, peisajul lui Shubun este „vizionar”, prin aceea că scena pe care o reprezintă, situată în China, este creată în întregime din imaginaţie (fig. 36). Ca şi lucrările altor artişti ai vremii, opera lui Shubun este de asemenea impresionistă, în sensul că spaţiul nu e limpede diferenţiat (adică sunt greu de apreciat adâncimile relative ale diverselor secţiuni ale

unei picturi), iar munţii, ţărmurile stâncoase şi celelalte elemente picturale par deseori suspendate sau incorect integrate în restul peisajului. Spre deosebire de acestea, peisajele realizate în stilul Song ale artiştilor chinezi simt remarcabile în privinţa meticulozităţii cu care sunt construite: prim-planurile, spaţiile intermediare şi arierplanurile sunt limpede perceptibile şi toate părţile picturii „fac un tot" într-o redare coerentă, deşi stilizată, a unei imagini din natură.

Astfel, pare să existe o diferenţă fundamentală în abordarea peisajului la artistul chinez de stil Song şi la pictorii japonezi precum Shubun, diferenţă ce pare să constea în faptul că artistul chinez era

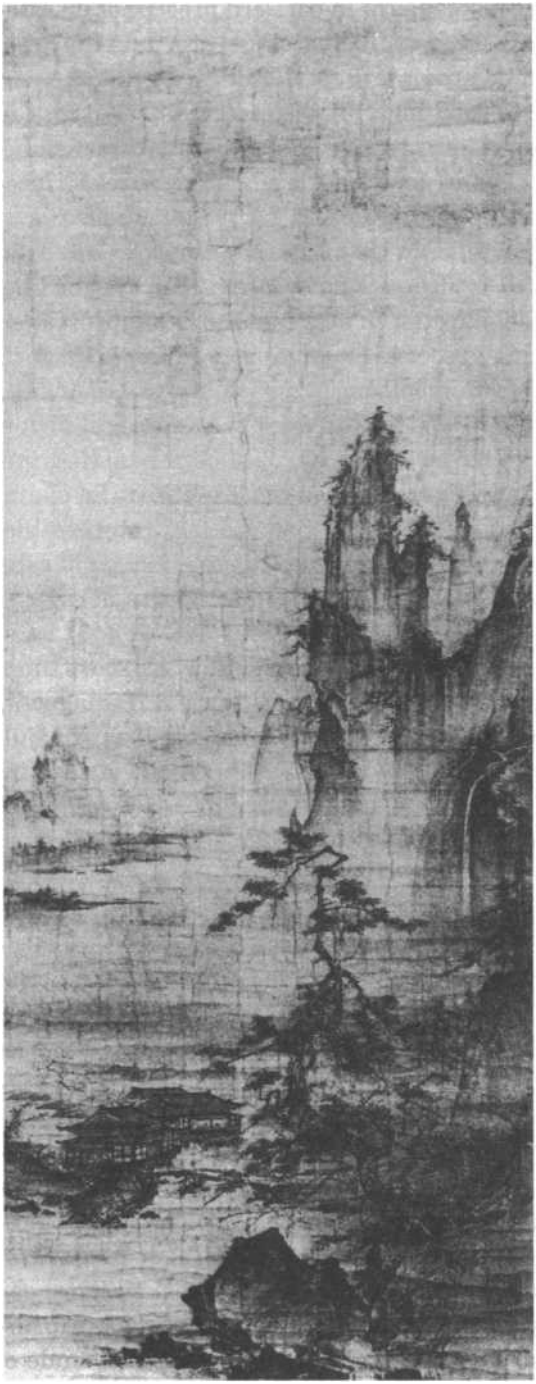


Fig. 36. Peisaj atribuit lui Shubun (*Muzeul de Artă*

din Seattle)

Interesat de filosofie în aceeaşi măsură în care era preocupat de estetică. Întemeindu-se pe tradiţia sa confucianistă, el şi-a dat silinţa să reprezinte în natură tipul de armonie şi totală concordie ale părţilor ce trebuie să domnească în mod ideal în societatea omenească. Cu alte cuvinte, artistul chinez a încercat să confere operei o dimensiune socială; şi cu cât mai mult sens structural şi de adâncime putea să integreze în peisajele sale, cu atât mai profundă era filosofia lucrării.

Japonezii, pe de altă parte, n-au tratat nicicând natura din arta lor în sensul universalist de a încerca să discearnă în ea vreo ordine sau vreo structură plină de măreţie; cu atât mai puţin au încercat ei să asocieze idealul de ordine în societatea umană cu armonia naturii. Mai degrabă, ei au înfăţişat în mod caracteristic natura – în poezie, pictură şi alte arte – în fulgurante viziuni specifice. Maestrul pictor chinez de epocă Song poate admira muntele bunăoară pentru durabilitatea şi trăinicia sa, dar artistul japonez reprezentativ (fie el din secolul al XV-lea sau din oricare altă perioadă) e mai interesat de aspectele schimbătoare ale muntelui: cum arată, de pildă, când este acoperit de zăpadă ori când e parţial învăluit în ceaţă sau nori.

Discipolul şi urmaşul lui Shubun a fost Sesshu (1420 – 1506), care a fost şi el afiliat, ca preot, la Templul zen Shokokuji. La scurt timp după izbucnirea Războiului Onin, el a făcut o călătorie la Yamaguchi, în provinciile vestice din insula Honshū, unde a intrat sub patronajul familiei de *daimyō* Ouchi. Cu ajutorul acestui clan, Sesshu s-a dus în China dinastiei Ming în anul 1467, rămânând acolo până în 1469. În timpul acestei şederi de doi ani peste hotare, el a călătorit mult şi a realizat numeroase schiţe şi picturi reprezentând mediul rural din China. În mod poate ciudat, Sesshu s-a inspirat în mică măsură din opera artiştilor Ming contemporani. Mărturisea că idolii săi rămăseseră venerabilii maeştri ai picturii monocrome Song şi

compatriotul său Shubun.

Cu toate acestea, putem observa o schimbare radicală la peisajele pictate de Sesshu în comparaţie cu cele ale lui Shubun. În locul scenelor de atmosferă, nediferenţiate spaţial, cu munţi „plutitori” şi alte lucruri asemenea, găsim suprafeţe aplatizate şi deseori o totală neglijare a perspectivei bazate pe adâncime. *Peisaj de iarnă* (fig. 37) ilustrează noile trăsături majore ale artei lui Sesshu. Deşi scena are deschidere spre munţii din arierplan, nu există senzaţia de pregnantă profunzime; iar munţii în sine nu simt chiar tridimensionali, ci seamănă cu nişte decupaje sprijinite pe fundal; partea cea mai surprinzătoare a peisajului de iarnă e totuşi cea superior-centrală, unde o

Fig. 37. Peisaj de iarnă de Sesshu (Muzeul Naţional din Tokyo)

linie neagră în zigzag apare în imagine ca o lacrimă, iar lângă ea se află un mozaic abstract de suprafeţe, ce seamănă izbitor cu lucrarea unui pictor cubist modern.

Până în epoca în care a trăit Sesshu, se împământenise obiceiul în rândul artiştilor de a-şi semna sau de a-şi pecetlui cu ştampila personală toate lucrările. Ca urmare există puţine îndoieli privind autenticitatea numeroaselor tablouri ale sale care s-au păstrat. Una dintre cele mai renumite lucrări ale lui Sesshu, aflată în posesia descendenţilor familiei Ouchi din Yamaguchi, este un rulou peisajer orizontal de cincisprezece metri lungime şi patruzeci de centimetri lăţime cunoscut sub numele de *Ruloul cel lung cu peisaj*. El îl călăuzeşte pe spectator, care-şi plimbă ochii de la dreapta la stânga, de-a lungul unui şir de decoruri peisajere şi anotimpuri mereu schimbătoare, dar integrate. Pasiunea specială a lui Sesshu pentru trăsăturile de penel hotărâte, angulare, caracteristice stilului static, este cât se poate de evidentă în acest rulou. Tot aici putem observa de asemenea – în plus faţă de propensiunea, prezentă în *Peisaj de iarnă*, de a aplatiza suprafeţele – preferinţa tot mai pronunţată a pictorilor japonezi, începând cu veacul al XVI-lea, pentru plasarea decorativă a obiectelor.

O altă pictură remarcabilă a lui Sesshu este ruloul vertical, *kakemono*, care înfăţişează Ama-no-Hashidate, un golf pe coasta Mării Japoniei, la nord-est de Kyōto (fig. 38). Sesshu foloseşte un stil plin de delicateţe pentru a reprezenta acel minunat cadru montan şi apa, iar insolitul banc de nisip acoperit de pini care se întinde până aproape de intrarea în golf pare cât se poate de bine ales. Cel mai important din punctul de vedere al evoluţiei picturii monocrome japoneze este faptul că el a pictat aici un loc real din Japonia, şi nu pur şi simplu o reprezentare idealizată a vreunei scene specific chinezeşti.

Ar fi plăcut să discutăm şi despre alte genuri de pictură realizate de Sesshu – inclusiv portrete şi reprezentări de flori şi păsări –, care au contribuit, de

asemenea, la reputaţia de cel mai mare pictor al Japoniei, conform multora dintre criticii de artă. Spaţiul însă nu ne permite decât câteva comentarii cu privire la *un* gen de peisaj monocrom în care a excelat, şi anume peisajul realizat în întregime în stil rapid „cu stropi de cerneală”. Cel mai cunoscut dintre ele este ruloul vertical de la Muzeul Naţional din Tokyo pictat în 1495 (fig. 39). E o reprezentare abstractă de copaci pe o mică insulă sau o ridicătură de pământ, cu munţi uriaşi abia vizibili în fundal. Deşi la prima vedere această pictură pare ceva schiţat „la repezeală” de Sesshu, o examinare mai atentă dezvăluie cât de minunată este această creaţie.

Fig. 38. Golful Ama-no-Hashidate, de Sesshū (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

Fig. 39. Rulou cu peisaj realizat „cu stropi de cerneală” de Sesshu (*Muzeul Naţional din Tokyo*)

Se disting, bunăoară, detalii precum acoperişuri de clădiri din apropierea malului apei şi vâslaşi într-o barcă în larg. Tocmai în picturi foarte sumare, impresioniste, de acest gen putem înţelege mai direct puternica emoţie în faţa naturii care motiva artişti ca Sesshu.

O formă majoră de artă care a fost puternic influenţată de pictura monocromă în epoca Muromachi a fost arhitectura peisajeră. Originea ataşamentului manifestat de japonezi faţă de grădini se află, desigur, în animismul şintoist – credinţa că spiritele *kami* sălăşluiesc în natură – şi s-a manifestat din timpuri străvechi, prin delimitarea sau marcarea pe sol – uneori doar cu stânci (formând suprafeţe numite *iwasaka*), alteori cu stânci legate între ele cu frânghii balanţe (*himorogi*) – a unor incinte sacre. Stâncile erau considerate sălaşuri favorite ale spiritelor *kami* şi, ca în toate grădinile japoneze ulterioare, stâncile pentru *iwasaka* şi *himorogi* au fost utilizate în starea lor naturală, nefiind sculptate sau alterate în vreun alt mod. Vedem aici primele exemple ale esteticii firescului, care a fost un principiu fundamental al grădinilor japoneze de-a lungul secolelor. Chiar şi în forma sa cea mai stilizată, grădina japoneză a fost întotdeauna concepută ca reprezentare a unui cadru natural. Antiteza sa e grădina amenajată geometric, stil deseori preferat în Occident şi care este bazat pe impunerea asupra naturii a conceptelor umane privind modelarea spaţiului.

Cronicile fac cunoscut că, cel puţin începând de la mijlocul veacului al VIII-lea, aristocraţii japonezi aveau în mod obişnuit grădini în jurul caselor; iar în epoca Heian, după cum am văzut, a luat fiinţă un tip de grădină standard odată cu dezvoltarea arhitecturii – lipsite de un plan precis – stil *shinden* a reşedinţelor curteneşti. Situată nemijlocit în faţa casei, grădina era construită în jurul unui lac alimentat de la un pârâu, cu o mică insulă artificială în mijloc. Pentru curtenii Heian iubitori de plăceri, o astfel de grădină era deopotrivă un izvor de delicii vizuale şi un cadru excelent pentru petreceri în aer liber.

Mai târziu în epoca Heian, odată cu creşterea în popularitate a budismului Tărâmului cel Curat, stilul *shinden* din arhitectură şi din arta grădinilor a fost adaptat la construcţia templelor, care au fost imaginate drept reprezentări pe pământ ale paradisului lui Amida din ţinutul de la soare-apune al universului. Unul dintre cele mai timpurii şi mai frumoase exemple ale acestui gen de temple a fost, desigur, Byodoin din Uji.

Pe parcursul epocii medievale, japonezii, continuând să păstreze elementele tradiţionale ale grădinii lor – iazul, fluxul de apă (îndiguit de multe ori la un anume punct pentru crearea unei mici cascade) şi

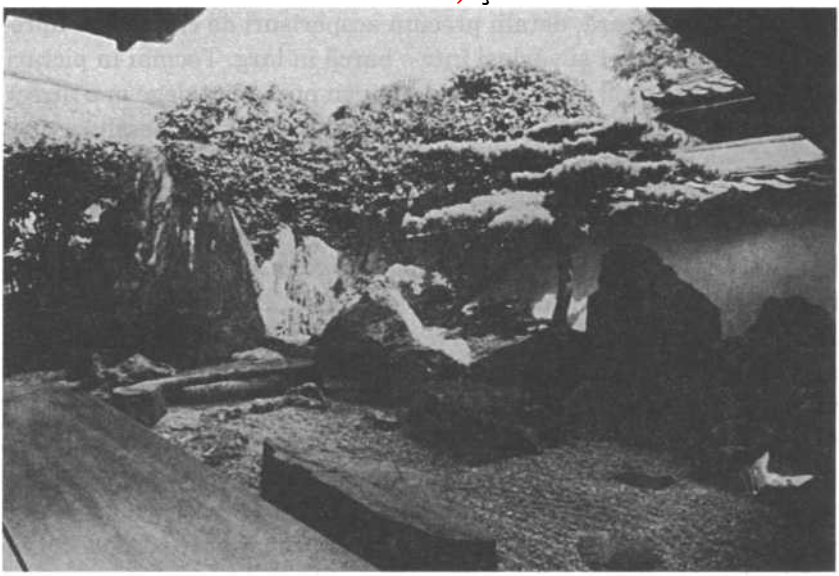


Fig. 40. Grădina centrului de cult Daisen-in al Templului Daitokuji (*fotografie de Joseph Shulman*)

Insula artificială au început să experimenteze, în modalităţi noi şi abstracte, folosirea stâncilor. Deschizătorul de drumuri în astfel de experimente a fost preotul zen Muso Sōseki (1275 – 1351), proiectantul celebrei grădini cu muşchi de la Saihoji din Kyōto. Muso şi succesorii săi au folosit din ce în ce mai mult stânci de mărimi şi cu structuri diferite, pentru a reprezenta atât formaţiuni naturale, cât şi structuri făcute de mâna omului

– munţi, ţărmuri stâncoase, cascade şi poduri. În plus, ei au folosit nisipul şi pietricelele albe ca „apăw, şi astfel, în unele dintre creaţiile lor, au eliminat lacul, care fusese, vreme de multe veacuri, atributul central al grădinii japoneze.

În timpul şi după epoca Higashiyama au fost amenajate cele mai frumoase grădini medievale cu stânci golaşe, cunoscute drept *karesansui*, „peisaje uscate”, toate în zonele din jurul templelor zen. Unele dintre aceste grădini, precum cea de la centrul de cult Daisen-in al Templului Daitokuji din Kyōto, sunt reproduceri în miniatură ale unor scene din natură. În grădina de la Daisen-in, bunăoară, vedem în fundal mai multe stânci impozante, reprezentând munţi falnici; iar în plan mediu există o stâncă plată, ca un pod, pe sub care curge un „râu” de nisip alb (fig. 40). Acest *kare-sansui* şi altele sunt foarte asemănătoare unor picturi monocrome tridimensionale şi sunt amenajate

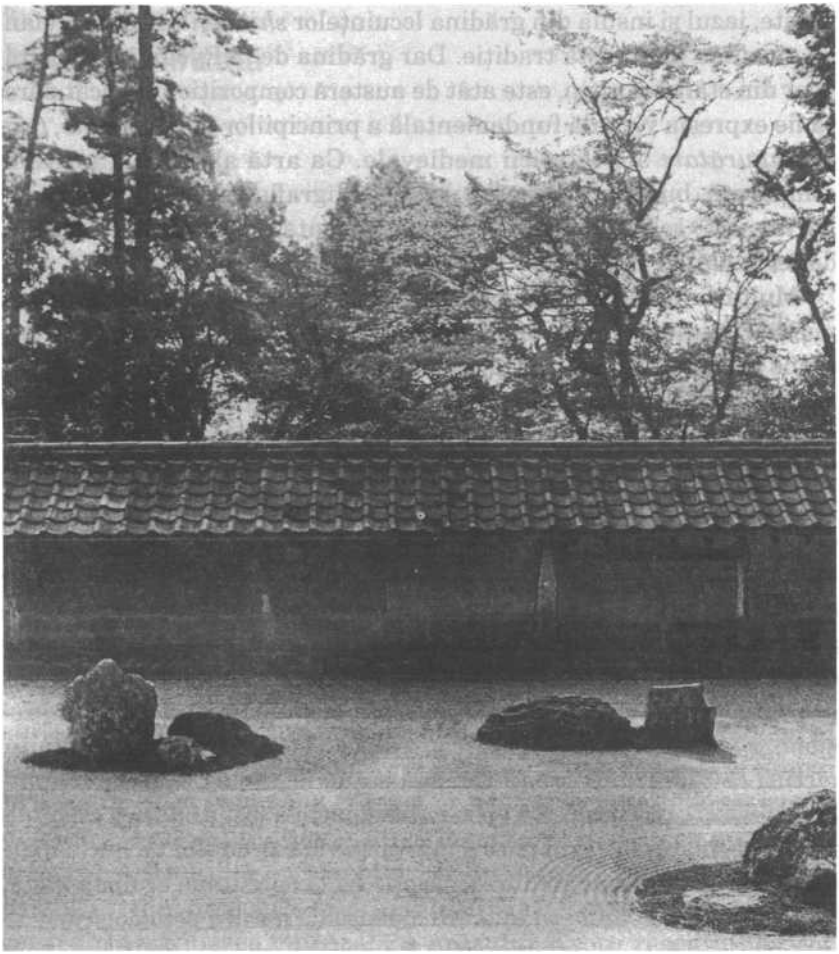


Fig. 41. Grădină la Templul Ryoanji (Consulatul General al Japoniei, New York)

pe temeiul aceleiaşi estetici ca *sumi-e*. Deloc surprinzător, unii dintre artiştii monocromi de frunte, precum Sesshu şi Soami, au fost şi mari proiectanţi de grădini.

Poate că cea mai renumită grădină japoneză cu stânci este *karesansui* de la Templul Ryoanji din Kyōto (fig. 41). Formată dintr-o suprafaţă netedă, dreptunghiulară, cu nisip alb greblat şi cu cincisprezece stânci aşezate separat sau grupat, grădina Ryoanji este aparent o imagine a oceanului, cu insule ce ies la iveală pe suprafaţa lui.

Reprezentarea uneia sau a mai multe insule pe ocean poate fi urmărită, pe firul istoriei, până la începuturile evoluţiei grădinilor, şi, firește, iazul şi insula din grădina locuinţelor *shinden* în epoca Heian îşi au sursa în această tradiţie. Dar grădina de la Ryoanji, alcătuită doar din stânci şi nisip, este atât de austeră compoziţional, încât pare să fie expresia vizuală fundamentală a principiilor de *uscăciune*, *frig* şi *singurătate* ale esteticii medievale. Ca artă abstractă, poate fi comparată, bunăoară, cu un rulou de caligrafie (cerneală neagră pe hârtie albă) sau cu o pictură *sumi-e* realizată în stil rapid cu „stropi de cerneală”.

Multe dintre artele majore discutate în acest capitol – inclusiv ceremonia ceaiului, pictura monocromă şi amenajarea grădinilor – au ajuns să fie considerate drept elemente constitutive ale unei „culturi zen” specifice Japoniei din epoca Muromachi. Fără îndoială că membrii preoţimii zen s-au numărat printre animatorii dezvoltării culturii medievale japoneze. Mai mult decât atât, aproape toate artele de la mijlocul şi sfârşitul epocii medievale au fost guvernate de gusturi estetice – ca simplitatea, sobrietatea şi preferinţa pentru decolorat, imperfect şi auster (*sabi* şi *wabi*) – care, deşi nu erau de origine exclusiv zen, au ajuns să fie cu siguranţă asociate cu atitudinea zen. Singura obiecţie importantă faţă de sintagma „cultură zen” este aceea că ea poate fi interpretată ca însemnând cultură religioasă. Desigur, se poate susţine că orice artă adevărată trebuie într-un fel să impresioneze spiritual sau religios. Cu toate acestea, exceptând anumite picturi ce reprezintă preoţi zen sau scene legate de căutarea *iluminării* (*satori*), cultura zen a epocii Muromachi a fost o cultură esenţialmente seculară. Aceasta pare o mărturie vie a gradului de laicizare a doctrinei zen în Evul Mediu: concepţia sa despre lume era panteistă, iar relaţia sa cu omul era în mare măsură de natură psihologică.

6

Japonia unificată

Ultimul secol al perioadei Muromachi, ulterior Războiului Onin din anii 1467 – 1477, a fost, pe bună dreptate, numit epoca războaielor provinciale (*sengoku jidai* – n.tr.). Deşi primele ei decade atestă înflorirea culturii Higashiyama, perioada este altminteri cea mai întunecată şi mai tulbure din istoria Japoniei. Luptele se dezlănţuiseră dintr-un capăt în celălalt al ţării. Shogūnii Ashikaga au devenit total neputincioşi, iar domeniile multor *daimyō* erau sfâşiate de sângeroase războaie între vasali sau de mari răscoale ale ţăranilor.

Printre cei mai nemijlocit şi grav afectaţi de Războiul Onin au fost curtenii de la Kyōto, purtători de atâta vreme în istoria Japoniei ai culturii tradiţionale. Mulţi dintre ei părăsiseră deja capitala în timpul războiului, ca să se pună la adăpost în altă parte, iar alţii le-au urmat după încetarea ostilităţilor. Câţiva importanţi curteni cu aptitudini artistice şi ştiinţifice au acceptat invitaţia de a-i vizita pe mai bine aşezaţii şi mai prosperii *daimyō* din provincie, care voiau să insufle ceva din strălucirea culturală a oraşului Kyōto reşedinţelor lor senioriale.

Înclinaţia culturală a curtenilor de la sfârşitul secolului al XV-lea se manifesta cu precădere în sfera colecţionării de antichităţi. Aceştia au produs foarte puţină literatură sau artă notabilă, consacrându-se însă studiilor exegetice privind strălucitoarele opere poetice şi în proză (*Kokinshu*, *Poveşti de la I se* şi *Povestea lui Genji*) ale predecesorilor lor din epoca Heian. Din ce în ce mai zeloşi în rolul lor de conservatori ai trecutului, ei au inventat chiar interpretări secrete sau oculte ale acestor opere clasice, pe care, presaţi din pricina situaţiei lor economice tot mai precare, au căutat să le vândă.

Asemenea clasei curteneşti în general, familia imperială a avut şi ea mult de suferit în perioada războaielor provinciale. împăraţii, deşi au rămas teoretic suverani peste pământul ţării, au fost multă vreme simple figuri de ceremonie la Curte. Cam din vremea Războiului

Önin ei s-au retras treptat din toate funcţiile, în afara celor esenţiale de la Curte, şi deseori erau puşi în incomoda situaţie de a nu putea acoperi nici cheltuielile necesare acestor ceremonii. Încoronarea unui împărat la începutul secolului al XVI-lea, bunăoară, a fost amânată pentru o perioadă de peste douăzeci de ani din lipsă de fonduri.

Un alt grup a cărui influenţă a fost mult diminuată prin Războiul Önin a fost cel al preoţilor zen de la Cele Cinci Temple (Gozan) din Kyōto. Dimpreună cu cei de la Curte, preoţii zen de la Gozan depindeau esenţialmente de patronajul shogūnatului Ashikaga, în special în privinţa posibilităţii pe care acest patronaj le-o oferea de a însoţi misiunile culturale şi comerciale în China dinastiei Ming. Odată cu prăbuşirea shogūnatului ca organ central de guvernare în timpul Războiului Önin, iniţiativa în comerţul cu China dinastiei Ming a fost asumată tot mai mult şi mai mult de anumite familii *daimyō* din Kyūshū şi regiunea de la Marea Interioară. Am remarcat că preotul zen şi artistul Sesshü, deşi ţinând formal de Templul Shökokuji din Kyōto, a părăsit capitala în timpul Războiului Onin şi s-a stabilit pe domeniile clanului Öuchi, iar ulterior a călătorit în China sub auspiciile Öuchi. Sesshü a fost cu-adevărat cea mai vestită personalitate atrasă în acei ani de clanul Öuchi în încercarea lor de a transforma Yamaguchi, capitala lor seniorială, într-un „Kyōto de la soare-apune”.

Deşi epoca războaielor provinciale a fost o vreme de mari răsturnări şi de tulburări aparent fără sfârşit, putem vedea în retrospectivă că însemnate procese instituţionale erau în curs în societatea japoneză, mai cu seamă în evoluţia administraţiei la nivel regional, ce vor face posibilă unificarea rapidă a ţării la sfârşitul secolului al XVI-lea. Anumiţi *daimyō*, ca Öuchi, au reuşit să supravieţuiască Războiului Önin şi urmărilor sale; dar cele mai multe dintre casele celorlalţi mari *daimyō* din perioada Muromachi timpurie au fost distruse în ultimele decade ale secolului al XV-lea. Treptat, în prima parte a secolului al XVI-lea s-a ridicat o nouă clasă de baroni locali ca stăpâni

de latifundii, care, deşi mai mici în general decât posesiunile teritoriale ale *daimyō* de dinainte de Războiul Ōnin, erau mai strict organizate ca unităţi autonome, capabile să supravieţuiască în vremuri de constante conflicte civile.

Aceşti noi *daimyō* din epoca războaielor provinciale erau oameni puternici şi, într-un fel, progresişti, care-şi consacrau întreaga energie întăririi şi extinderii dominaţiei lor senioriale. Şi-au organizat vasalii în unităţi mai stabile de luptă, au alcătuit coduri juridice care să se potrivească împrejurărilor schimbate din epocă şi au adoptat mai multe politici de încurajare a dezvoltării agricole şi comerciale, şi chiar de exploatare, prin operaţiuni miniere şi altele asemenea, a resurselor neagrare ale domeniilor lor.

Până la mijlocul secolului al XVI-lea, o mare parte a Japoniei era deja sub controlul acestei noi clase de *daimyō*, iar condiţiile erau îndeplinite pentru o competiţie generală între cei mai puternici dintre ei, în vederea asumării sarcinii de restabilire a ordinii în întreaga ţară. Unificarea şi instaurarea unei hegemonii militare de durată au fost în cele din urmă duse la bun sfârşit de trei mari căpetenii militare – Oda Nobunaga (1534 – 1582), Toyotomi Hideyoshi (1536 – 1598) şi Tokugawa Ieyasu (1542 – 1616) –, toţi trei proveniţi din regiunea oraşului Nagoya de astăzi, la jumătatea distanţei dintre provinciile centrale şi Kantō.

Nobunaga a făcut primul pas important spre unificare când şi-a îndreptat armata asupra oraşului Kyōto, în 1568. Cinci ani mai târziu, el l-a înlăturat de la putere pe shogūnul-marionetă Ashikaga, dizolvând astfel oficial muribundul shogūnat Muromachi. Nobunaga a început apoi să-şi extindă forţele în afara oraşului Kyōto, învingând diferiţi inamici, între care alţi *daimyō*, membri ai sectelor budiste şi grupuri de ţărani luptători. Războinic dârz şi necruţător, Nobunaga îi pedepsea deseori fără milă pe cei care i se opuneau. Poate că cel mai izbitor exemplu în

acest sens a fost atacul său din 1571 asupra Templului Enryakuji de pe muntele Hiei, ai cărui monahi refuzaseră atât să i se alăture, cât şi să rămână neutri în lupta pentru controlul zonei centrale a ţării. Încercuind muntele Hiei, forţele lui Nobunaga au mărşăluit în sus, pe versanţii muntelui Hiei, nu doar distrugând miile de clădiri care alcătuiau complexul religios, ci şi omorându-i pe fiecare dintre cei pe care i-au întâlnit, de la monahi până la numeroşii oameni obişnuiţi care se refugiaseră din satele învecinate la sanctuarul de pe munte. Astfel, într-o sângeroasă urgie, Nobunaga a şters de pe faţa pământului cel mai mare centru ştiinţific şi religios al vechii Japonii.

În 1582, în timp ce se pregătea să-şi îndrepte armele împotriva provinciilor din vest, Nobunaga a fost asasinat la vârsta de patruzeci şi nouă de ani de unul dintre generalii săi. Moartea i-a fost rapid răzbunată de un alt general, Hideyoshi, care şi-a asumat rolul de unificator şi, în răstimp de opt ani, a adus restul Japoniei sub controlul său. Hideyoshi, probabil cel mai mare comandant militar din istoria

Japoniei, s-a ridicat prin propriile sale forţe din rândurile ţărănimii şi a devenit conducătorul ţării, o carieră ieşită din comun chiar şi în vremurile acelea nestatornice.

Deşi invincibil în marşul său spre putere în Japonia, Hideyoshi a eşuat lamentabil în cele două încercări ale sale de a invada Coreea în anii 1592 şi 1597. El ar fi fost motivat să întreprindă aceste acţiuni riscante atât din dorinţa de a cuceri noi ţinuturi, cât şi din intenţia de a forţa crearea de noi căi de comerţ cu continentul. Prima încercare de invazie a fost respinsă de armatele chinezeşti care au atacat dinspre nord, traversând râul Yalu, iar cea de-a doua s-a terminat odată cu moartea lui Hideyoshi, în 1598.

Când Hideyoshi a murit, el a lăsat drept succesor un fiu încă mic, dar nu după mult timp s-a iscat o luptă pentru putere în care s-au confruntat două mari grupări de

daimyō. Căpetenia uneia dintre acestea a fost Tokugawa Ieyasu – un *daimyō* stabilit de-acum la Edo (oraşul Tokyo de astăzi), în regiunea Kantō –, care l-a slujit credincios pe Nobunaga, iar mai târziu i s-a supus fără tragere de inimă lui Hideyoshi. Victoria grupării lui Ieyasu asupra coaliţiei de adversari într-o confruntare decisivă la Sekigahara, în 1600, a permis căpeteniei Tokugawa să impună o nouă hegemonie asupra Japoniei şi să instaureze o cârmuire militară, cunoscută drept shogūnatul Tokugawa, care avea să dureze până în zorii timpurilor moderne, la finele secolului al XIX-lea.

Epoca unificării sub conducerea lui Nobunaga, Hideyoshi şi Ieyasu a fost deosebit de animată şi interesantă în istoria Japoniei premoderne nu doar din cauza acţiunilor militare spectaculoase ale celor trei mari unificatori, ci şi pentru că în Japonia au sosit europenii. Portughezii simt cei care au fost în fruntea expediţiilor maritime în secolul al XV-lea de-a lungul coastei Africii şi în apele Asiei. Ei au făcut ocolul Capului Bunei Speranţe şi au ajuns în India în 1498; apoi, în decurs de vreo cincisprezece ani, au pătruns în China, unde, în 1559, au pus bazele unui centru comercial stabil, la Macao. Negustorii portughezi au pus pentru prima oară piciorul pe pământul Japoniei în jurul anului 1543, 1 duşi de un vas chinezesc cu pânze pe mica insulă Tanegashima din apropiere de Kyūshū.

Misionarii creştini şi-au făcut la scurt timp apariţia în Japonia, pe urmele negustorilor portughezi. La vremea aceea, Europa era cuprinsă de flacăra Contrareformei, iar regele Portugaliei îi finanţa pe cei din recent formata şi militant activa Societate a lui Iisus. Sfântul Francisc

Xavier (1506 – 1552), unul dintre conducătorii iezuiţilor, este cel care a inaugurat de fapt activitatea misionarilor creştini în Japonia. În răstimpul şederii sale acolo, între 1549 şi 1551, simpatia lui pentru poporul japonez, precum şi optimismul acestuia faţă de perspectivele convertirii multora dintre ei au sporit

considerabil. Comparându-i pe japonezi cu alţii pe care iezuiţii încercau să-i convertească, Xavier remarca: „Judecând după oamenii pe care i-am întâlnit până în prezent, aş spune că japonezii sunt cel mai bun neam descoperit până acum şi nu cred că le veţi găsi perechea printre popoarele păgâne”. 2 Un altul dintre cei dintâi misionari iezuiţi veniţi în Japonia spunea: „Aceşti japonezi simt mai dispuşi decât oricare alt popor din lume să îmbrăţişeze Sfânta noastră Credinţă”. 3

Fără îndoială că printre motivele pentru care Xavier şi ceilalţi vizitatori europeni din acea vreme ai Orientului îndepărtat manifestau o anume preferinţă pentru japonezi faţă de alte popoare asiatice întâlnite se aflau condiţiile conflictuale, feudale din Japonia veacului al XVI-lea, care le amintea atât de mult de situaţia de acasă. Iezuiţii mai ales, cu înclinaţia lor pentru ordine marţială şi disciplină, puteau aprecia nemijlocit stilul de viaţă riguros al clasei samurailor. Iată câteva dintre observaţiile lor cu privire la spiritul marţial japonez:

„Japonezii sunt mult mai curajoşi şi mai războinici decât poporul Chinei, al Coreei, al insulelor Temate şi toate celelalte neamuri dimprejurul Filipinelor”. „Nu există neam pe lume care să se teamă mai puţin de moarte”.

„Îmi închipui că nu există popor în lume mai scrupulos când e vorba de onoare ca japonezii, fapt pentru care nu vor suporta nici măcar o singură insultă sau un cuvânt spus cu mânie”. 4

Cea mai mare parte a operei misionare a iezuiţilor în prima decadă şi ceva de la sosirea lor în Japonia s-a limitat la domeniile *daimyō* din Kyūshū, unde vasele comerciale ale portughezilor făcuseră primele lor escale. Până la ascensiunea lui Nobunaga n-au fost suficiente condiţii ca ei să-şi extindă activitatea spre alte părţi ale ţării, în special spre centrul acesteia. Nobunaga a manifestat el însuşi o atitudine destul de favorabilă faţă de părinţii creştini şi, în mai multe împrejurări, le-a acordat întrevederi personale. Un aparent motiv al bunăvoinţei sale a fost speranţa lui că

iezuiţii ar putea fi utili, cel puţin la nivel de doctrină, în lupta împotriva sectelor budiste din zona capitalei, care se opuneau ascensiunii sale.

Şi Hideyoshi s-a purtat prietenos cu iezuiţii în primii săi ani de hegemon militar. Era foarte interesat de comerţul exterior şi, printr-o atitudine binevoitoare faţă de misionari, a vrut să atragă în Japonia un număr crescând de vase portugheze. Hideyoshi şi-a trimis şi el propriile vase (numite „corăbii cu peceţi purpurii" – *shuinsen* [n.tr.], de la documentele de autorizare prevăzute cu astfel de peceţi), iar negustori japonezi puteau fi văzuţi în acei ani în porturile unor ţări depărtate, ca Filipine, Cambodgia şi Siam.

Vasele portugheze ancoraseră la început în diferite porturi de pe coastele de nord şi vest ale insulei Kyūshū. De cele mai multe ori, porturile pentru escală erau alese în funcţie de toleranţa *daimyō* locali sau de atitudinea lor binevoitoare – sau nu – faţă de creştinism. Neîndoielnic că trecerea, cam în această perioadă, la creştinism a unor *daimyō* din Kyūshū s-a datorat parţial, dacă nu în întregime, dorinţei lor de a-i atrage pe negustorii portughezi. Unul dintre cei mai importanţi *daimyō* creştini a fost Ōmura Sumitada, care în 1570 a deschis portul Nagasaki, de pe domeniile sale, pentru comerţul cu portughezii, iar zece ani mai târziu l-a cedat spre a fi administrat de iezuiţi.

La sfârşitul anilor 1580, când Hideyoshi a ajuns cu campania sa de unificare la Kyūshū, Nagasaki s-a transformat dintr-un mic sat de coastă într-un înfloritor oraş-port, cu un mare procent de convertiţi creştini în rândul populaţiei sale. Perspectivele care se deschideau comercianţilor portughezi şi misionarilor iezuiţi în Japonia erau într-adevăr luminoase. Apoi, în 1587, fără niciun avertisment sau punere în vedere, Hideyoshi a declarat „naţionalizarea" oraşului Nagasaki şi le-a poruncit misionarilor iezuiţi să părăsească ţara în douăzeci de zile. Hideyoshi n-a dat niciodată curs în totalitate decretului

său împotriva misionarilor, deoarece se temea să nu-i îndepărteze şi pe comercianţii portughezi. Totuşi faptul că l-a emis sugerează existenţa unui sentiment anticreştin în creştere în cercurile conducătoare din Japonia, sentiment ce avea să atingă o mare intensitate în următoarele decenii.

Portughezii şi alţi europeni – printre care spanioli, olandezi şi englezi – care au vizitat Japonia la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul celui de-al XVII-lea au fost calificaţi de-a valma de japonezi (după obiceiul chinezesc) cu apelativul *namban*, „barbari din sud”, deoarece veneau dinspre mările de la sud. Din raţiuni practice totuşi, aşa-numita cultură *namban* a acestei epoci consta din forme de tehnologie, cultură şi cunoştinţe generale occidentale introduse în Japonia de iezuiţi.5 De departe centrul culturii *namban* a fost Nagasaki, unde influenţa iezuită şi portugheză s-a simţit pregnant chiar şi după naţionalizarea întreprinsă de Hideyoshi în 1587.

Printre primele obiecte pe care le-au introdus portughezii în Japonia au fost armele de foc occidentale, în special archebuzele ce se încărcau prin ţeavă, un soi de arme asemănătoare puştilor, mai mici oarecum decât muscheta, preferate de portughezi şi spanioli. Japonezii s-au apucat numaidecât să fabrice aceste arme şi au şi importat cât au putut de multe din Europa. În zece ani, seniorii locali, *daimyō*, le foloseau deja în număr mare în bătălii. E interesant de observat că era chiar perioada – mijlocul secolului al XVI-lea – când avea loc în Europa o revoluţie pe plan militar, datorită utilizării pe scară largă, pentru prima oară în război, a armelor de mână. Oricât de surprinzător poate părea, Japonia – practic necunoscută până atunci europenilor şi, cu siguranţă, din cauza distanţei foarte mari la care se afla, nevizitată de ei – trecea printr-o revoluţie militară similară, ca urmare a introducerii armelor de foc europene. Animatorul acestei revoluţii militare a fost Oda Nobunaga, socotit drept organizatorul primei mari unităţi de puşcaşi din armata

japoneză.

Nobunaga a împărţit pedestrimea armatei sale în trei unităţi, după tipul de armă: puşcaşi, arcaşi şi suliţaşi. Problema majoră a armelor de foc din această perioadă era, în afară de imprecizia lor, timpul necesar pentru a le reîncărca. În răstimpul reîncărcării armelor de foc, arcaşii şi suliţaşii trebuiau să preia şarja şi să menţină atacul împotriva inamicului. Problema reîncărcării se putea rezolva şi prin împărţirea puşcaşilor în grupuri, care să tragă focuri cu schimbul sau în salvă. Se pare că Nobunaga este, de fapt, primul comandant din lume care a pus în valoare focul în salvă. Geoffrey Parker, descriind bătălia de la Nagashino din 1575, în care armele de foc ale lui Nobunaga au înfrânt cea mai bună armată călare din ţară (cavaleria familiei Takeda), scrie: „Comandantul militar Nobunaga a desfăşurat în această acţiune trei mii de puşcaşi în şiruri, antrenându-i să tragă în salve, astfel încât să menţină un baraj constant. Cavaleria adversă – ironic, a aceluiaşi clan Takeda care a fost deschizător de drumuri în folosirea armelor de foc – a fost anihilată. Scena bătăliei din filmul *Kagemusha* (*Războinicul din umbră*) de Akira Kurosawa oferă o reconstrucţie plauzibilă, acţiunea propunându-şi să reprezinte Nagashino”. 6 Conform lui Parker, europenii au inventat tehnica salvelor abia în anii 1590, la vreo două decenii după japonezi.

Se spune adesea că portughezii i-au influenţat pe japonezi şi în construcţia castelelor la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul celui de-al XVII-lea (fig. 42). Aceasta a fost, cu siguranţă, marea epocă a edificării de castele în Japonia, dar nu există dovezi că japonezii ar

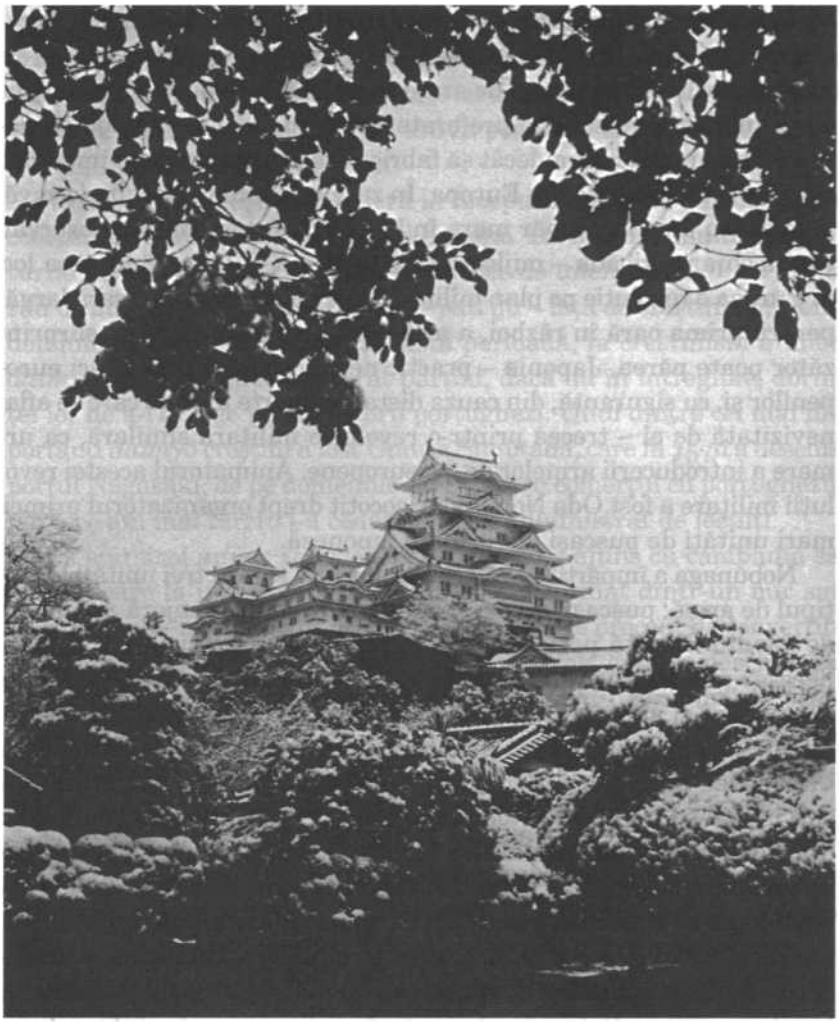


Fig. 42. Castelul Himeji (Consulatul General al Japoniei, New York)

fi primit indicaţii sau ajutor portughez nemijlocit pentru realizarea acestor fortăreţe. Mai degrabă, castelele din epoca unificării par să fie urmarea firească a intensificării ostilităţilor şi a constituirii unor domenii senioriale mai trainic şi mai raţional controlate.

În primele secole ale Evului Mediu, samuraii par să fi simţit într-o prea mică măsură necesitatea unor fortificaţii defensive solide. Deşi existau uneori armate care încercau

să apere câte o poziţie cu orice preţ, ostile medievale se retrăgeau de obicei când sorţii nu erau de partea lor, în vederea regrupării şi continuării luptei în altă zi. În stilul de a purta război ce a prevalat până cel puţin la Războiul Onin, chiar şi ocuparea unor oraşe-cheie, precum Kyōto, rareori era socotită drept crucială din punctul de vedere al strategiei globale. Astfel, în timpul încleştărilor armate dintre Curtea de Nord şi Curtea de Sud din secolul al XIV-lea, cei din tabăra Ashikaga, de câte ori li s-a părut cu neputinţă sau prea dificil să apere capitala, au renunţat în mai multe rânduri, temporar, să pună stăpânire pe ea în favoarea forţelor Curţii de Sud. În acele zile, luptele erau purtate aproape în întregime de samurai, puţini ţărani sau orăşeni fiind înrolaţi în serviciul militar. Atâta vreme cât proviziile se găseau fără greutate în zonele rurale, oraşele nu erau esenţiale pe termen scurt nici măcar din raţiuni economice. De aceea, până la Războiul Onin, Kyōto n-a suferit decât rareori mari prejudicii materiale ca rezultat nemijlocit al războiului. Armatele veneau şi plecau, dar oraşul a continuat să funcţioneze, mai mult sau mai puţin, ca de obicei.

Noua generaţie de *daimyō* care s-a remarcat în epoca războaielor din provincie şi-a mărit domeniile treptat, concepând cu fiecare etapă noi tipuri de fortificaţii care să-i satisfacă necesităţile militare, economice şi administrative. La începutul secolului al XVI-lea, cea mai obişnuită fortăreaţă sau „castel” era un fel de structură de lemn construită pe un deal, loc ales exclusiv datorită posibilităţilor de apărare. Stăpânul, familia sa şi personalul locuiau la poalele dealului şi foloseau castelul numai când erau atacaţi.

Cum *daimyō* îşi extindeau hegemonia asupra unor teritorii din ce în ce mai vaste, ei au început să-şi ridice castelele în zone de câmpie. Unii şi-au ales zone protejate de munţi sau cu mase de apă în partea din spate; alţii însă – mai cu seamă cei încununaţi de succes, cam de pe vremea ascensiunii lui Nobunaga – şi-au înălţat castelele în

câmp deschis sau la şes. *Daimyō* care-şi construiau castele la câmpie se simţeau evident suficient de siguri în poziţia lor de stăpâni locali ca să sacrifice avantajele militare ale unui teren mai puţin expus, în vederea transformării acestor fortăreţe în centre administrative şi comerciale ale domeniilor lor.

Primele castele adevărate, construite de-a lungul epocii unificării, se deosebeau de fortăreţele ridicate anterior în primul rând prin masivele fundaţii de piatră, ca şi prin dimensiunile şi grandoarea edificiilor. Un preot iezuit a descris castelul pe care Nobunaga l-a ridicat la Azuchi, pe malul lacului Biwa, cu următoarele cuvinte pline de uimire şi admiraţie:

Pe culmea colinei din mijlocul oraşului şi-a construit Nobunaga palatul şi castelul, care, ca arhitectură, soliditate, bogăţie şi grandoare, poate fi foarte bine comparat cu cele mai mari clădiri din Europa. Trainicele şi bine construitele ziduri de piatră care-l înconjoară sunt de aproximativ paisprezece metri înălţime, şi, pe alocuri, chiar mai înalte; în interiorul zidurilor, există multe case frumoase şi stilate, toate poleite cu aur şi atât de curate şi de frumos alcătuite, încât par să atingă culmea eleganţei omeneşti. Iar la mijloc, există un soi de turn căruia ei îi zic *tenshu* şi care are, într-adevăr, o înfăţişare mai nobilă şi mai strălucitoare decât turnurile noastre. Are şapte etaje, fiecare dintre ele – atât în interior, cât şi în exterior – fiind gândit într-o admirabilă concepţie arhitecturală… [în interior, pereţii simt decoraţi cu desene bogat pictate în aur şi diferite culori. Unii sunt pictaţi în alb şi au ferestrele smălţuite în negru, după cum e obiceiul la japonezi, şi arată extrem de frumos, alţii sunt vopsiţi în roşu, alţii în albastru, iar partea cea mai de sus este în întregime poleită cu aur.7

Hideyoshi a construit trei castele, unul în Kyōto, altul la Momoyama, imediat la sud de capitală, iar pe al treilea (o fortăreaţă deosebit de masivă) la Ōsaka. Din păcate, niciunul dintre castelele din epoca unificării n-a

supravieţuit. De fapt, puţine sunt castelele rămase în Japonia astăzi, şi toate datează din perioada postunificare. Războiul şi dezastrele naturale, laolaltă cu politica shogūnatului Tokugawa de a limita dreptul de posesie şi de întreţinere a castelelor şi-au spus cuvântul de-a lungul timpului. Pe lângă cele demolate sau lăsate în paragină în vremea lui Tokugawa, numeroase fortificaţii au fost distruse în bătăliile care au însoţit Restauraţia Meiji din 1868; iar un castel ieşit din comun de frumos de la Nagoya a fost distrus în cursul unui atac aerian din al Doilea Război Mondial.

Chiar dacă nu mai există, castelul lui Nobunaga de la Azuchi şi cel al lui Hideyoshi de la Momoyama au dat numele epocii culturale din timpul unificării ţării. Numirea acestei epoci Azuchi-Momoyama (sau, din comoditate, doar Momoyama) este cât se poate de adecvată, având în vedere însemnătatea castelelor – aşa cum sunt ele simbolizate de aceste două edificii celebre din punct de vedere istoric – în progresul general, cultural şi în alte domenii, din aceşti ani fascinanţi. Deoarece castelele au slujit nu doar ca fortificaţii, ci şi drept centre de dezvoltare urbană sub forma oraşelor-cetate şi ca simboluri ale autorităţii şi opulenţei materiale a seniorilor (*daimyō*).

În afara şanţurilor şi a uriaşelor ziduri de apărare din piatră, trăsătura distinctivă cea mai evidentă a castelului japonez a fost turnul principal cu mai multe etaje, sau donjonul (aşa-numitul *tenshu*, menţionat în pasajul referitor la castelul Azuchi). Tumul tipic avea pereţii albi tencuiţi şi un sistem complex de acoperişuri de ţiglă, dispuse în pantă şi arcuite, proiectate astfel încât fiecare acoperiş avea dimensiuni mai mici faţă de cel aflat nemijlocit dedesubtul său. Deşi turnurile erau – datorită structurii zidurilor şi acoperişurilor lor înclinate – relativ la adăpost de proiectilele incendiare, ele erau foarte vulnerabile la loviturile de tun. Dar artileria de tip occidental a fost introdusă în conflictele armate din Japonia abia la sfârşitul anilor 1580, cu puţin timp înainte

de deplina unificare a ţării realizată de Hideyoshi. Şi în niciun caz turnurile castelelor japoneze de la sfârşitul veacului al XVI-lea n-au fost dintru început concepute ca bastioane militare „ale ultimei şanse”. Mai degrabă, au fost proiectate să simbolizeze puterea şi superioritatea stăpânilor lor. Aspectul lor exterior era impunător, iar interioarele erau amenajate cu grijă ca spaţii de locuit, decorate conform gusturilor dominante ale epocii. După cum vom vedea, unele dintre cele mai frumoase opere de artă din epoca Momoyama au fost executate pe paravane şi uşi culisante pentru a fi utilizate şi expuse în interiorul castelelor.

Totuşi, înainte de a examina mai îndeaproape cultura indigenă din epoca Momoyama, să revenim la exoticele valori ale culturii *namban*, adusă de peste mări de negustorii portughezi şi de misionarii iezuiţi, cultură ce a înflorit pentru o scurtă perioadă în aceşti ani.

Unul dintre cele mai remarcabile proiecte puse în practică de europenii acestei epoci în Japonia a fost inaugurarea unei tiparniţe iezuite, în perioada dintre 1591 şi 1610, iezuiţii, folosind mai ales tiparniţa mobilă, au editat în jur de cincizeci de cărţi în latină, portugheză şi japoneză (folosind atât transcrierea cu grafie latină, cât şi cea cu semne tradiţionale). Majoritatea publicaţiilor iezuite erau tratate religioase creştine, dar unele dintre ele aveau ca subiect limba şi literatura. Printre cele câteva exemple de opere literare care ne-au parvenit, se numără o traducere în japoneză a *Fabulelor* lui Esop şi o ediţie cu litere latine, *romaji*, a celebrei opere medievale de război *Povestea clanului Heike*. *Heike* şi alte naraţiuni japoneze – despre care se cunoaşte din consemnări că au fost scrise, la acea vreme, în *romaji* – erau în primul rând folosite de către misionari ca ajutor pentru învăţarea limbii vernaculare.

Unul dintre lucrurile care a făcut să sporească renumele misionarilor iezuiţi a fost activitatea de studiere a limbilor din ţările unde făceau muncă de convertire.

Dintre cei dintâi iezuiţi din Japonia care s-au remarcat în acest domeniu, niciunul n-a fost mai apreciat ca João Rodriques (1561 – 1634), care s-a dus în Japonia de tânăr şi şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii aici. Porecla sa „Rodriques Tălmaciul" ni-l prezintă drept cel mai mare cunoscător al limbii japoneze dintre toţi europenii epocii sale, slujind uneori drept tălmaci chiar şi pentru hegemonul Hideyoshi. Pe lângă faptul că a scris o istorie masivă a Japoniei, Rodriques s-a angajat în alcătuirea unui monumental studiu în portugheză despre limba japoneză, intitulat *Arta limbii japoneze* (*Arte da lingoa de lapam*). În opinia lui C.R. Boxer, *Arta* lui Rodriques poate fi considerată drept „punctul de pornire al studierii ştiinţifice a japonezei ca limbă" 8.

O altă activitate culturală în care iezuiţii au excelat a fost introducerea artei occidentale a picturii în Japonia sub forma picturii în ulei şi a gravurii în cupru. Iezuiţii voiau să înzestreze cu picturi religioase nou-înfiinţatele biserici creştine şi pe credincioşii convertiţi la creştinism care doreau să le expună în casele lor. Atât de mare era cererea pentru astfel de picturi, încât aceasta nu putea fi satisfăcută doar prin importul de lucrări de provenienţă europeană; în consecinţă, iezuiţii s-au văzut nevoiţi să-i instruiască pe artiştii japonezi în tehnica picturii în stil occidental. Toate indiciile arată că japonezii au învăţat repede să picteze în noul stil şi au produs curând picturile dorite într-un număr mai mult decât suficient. Din păcate însă, majoritatea unor astfel de picturi realizate de artişti japonezi, ca şi cele aduse din Europa, au fost distruse în secolul al XVII-lea, în timpul persecuţiilor împotriva creştinilor, şi avem relativ puţine lucrări rămase după care să putem judeca „arta creştină" japoneză din timpul şi ulterior epocii unificării.

Deşi o mare parte a artei *namban* era iconografică sau religioasă, au rămas şi unele picturi sau gravuri realizate în manieră occidentală, cu subiecte europene reprezentând oraşe, peisaje sau persoane laice. Unele

dintre acestea din urmă sunt redate în lucrări din categoria portretisticii, iar altele reprezintă scene de gen, cu activităţi cotidiene cuprinzând episoade de muncă sau de destindere. Aceste picturi de gen inspirate de pictura străină simt deosebit de interesante, deoarece, după cum vom vedea, cam aceasta e perioada în care japonezii au dezvoltat un nou stil, specific, în domeniul picturii de gen, stil ce a dus în cele din urmă la celebrele *ukiyo-e*, „picturi ale lumii plutitoare”, din perioada Tokugawa.

O categorie de pictură de gen ce datează de la sfârşitul secolului al XVI-lea este aşa-numitul paravan *namban*. Deşi numite *namban* pentru că înfăţişează europeni din Japonia, aceste paravane sunt de fapt creaţii ale artiştilor japonezi ce lucrează în întregime sub semnul tradiţiei autohtone de artă a picturii.

Paravanele *namban* formează frecvent perechi şi sunt adesea foarte asemănătoare în privinţa subiectului, unul redând plecarea caracei (mare vas comercial portughez înarmat) din Goa sau Macao, iar celălalt, sosirea lui la Nagasaki (fig. 43). Cel de-al doilea paravan îi arată pe pasageri înaintând de la ţărm spre oraş, unde se amestecă printre persoanele – atât japonezi, cât şi europeni – venite să-i întâmpine. Negustorii portughezi sunt redaţi cu capete excesiv de mici, picioare subţiri şi pantaloni imenşi, iar iezuiţii simt reprezentaţi în largi antene clericale negre. Pe unele dintre paravanele *namban*, portughezii simt însoţiţi de slujitori de culoare (care-i încântau pe japonezi) şi mână animale precum cai arabi, căprioare, păuni şi elefanţi. De asemenea, pe aceste paravane sunt deseori reprezentate biserici creştine, construite în stilul arhitectural al templelor budiste.

E cu neputinţă datarea acestor paravane *namban* mai degrabă stereotipe, deşi multe dintre ele au fost pictate probabil pe la începutul sau mijlocul anilor 1590, când moda obiectelor occidentale atinsese în Japonia apogeul. Hideyoshi îşi stabilise lângă Nagasaki cartierul general în vederea invadării Coreei din 1592, iar această proximitate

a trezit din nou în rândul elitei samurailor japonezi interesul pentru străini şi obiceiurile lor. Iezuiţii urmăreau să valorifice acest interes, în speranţa de a câştiga mai multă înţelegere şi de a compensa acţiunile anticreştine ale lui Hideyoshi din anii anteriori. Ei au fost norocoşi să aibă la dispoziţie un excepţional grup din Kyūshū, format din patru japonezi creştini, specializaţi în „relaţii publice”, care s-au dus de tineri, în 1582, în Europa, unde l-au vizitat pe Papa Grigore XIII la Roma. Revenind în 1590, cei patru tineri erau în posesia nu doar a unor informaţii însemnate despre Europa, ci şi a diferite amintiri de călătorie, precum opere de artă, dispozitive mecanice şi hărţi.

Hideyoshi şi sfetnicii săi, plănuind invadarea Coreei, au fost foarte impresionaţi de hărţile şi tehnicile cartografice străine; iar alcătuirea hărţilor, multe dintre ele pictate în culori vii pe paravane pliabile şi chiar pe evantaie, devenise la fel de populară în această vreme ca şi realizarea de picturi *namban* cu sosirea marelui vas de comerţ portughez. Cele mai multe dintre aceste hărţi *namban* reprezintă fie întreaga lume, fie doar Japonia, şi, în afară de redarea distorsionată, în planigloburi, a celor două Americi şi a regiunilor nordice şi nord-estice ale Asiei, ele apar drept respectabil de exacte. Mai mult decât

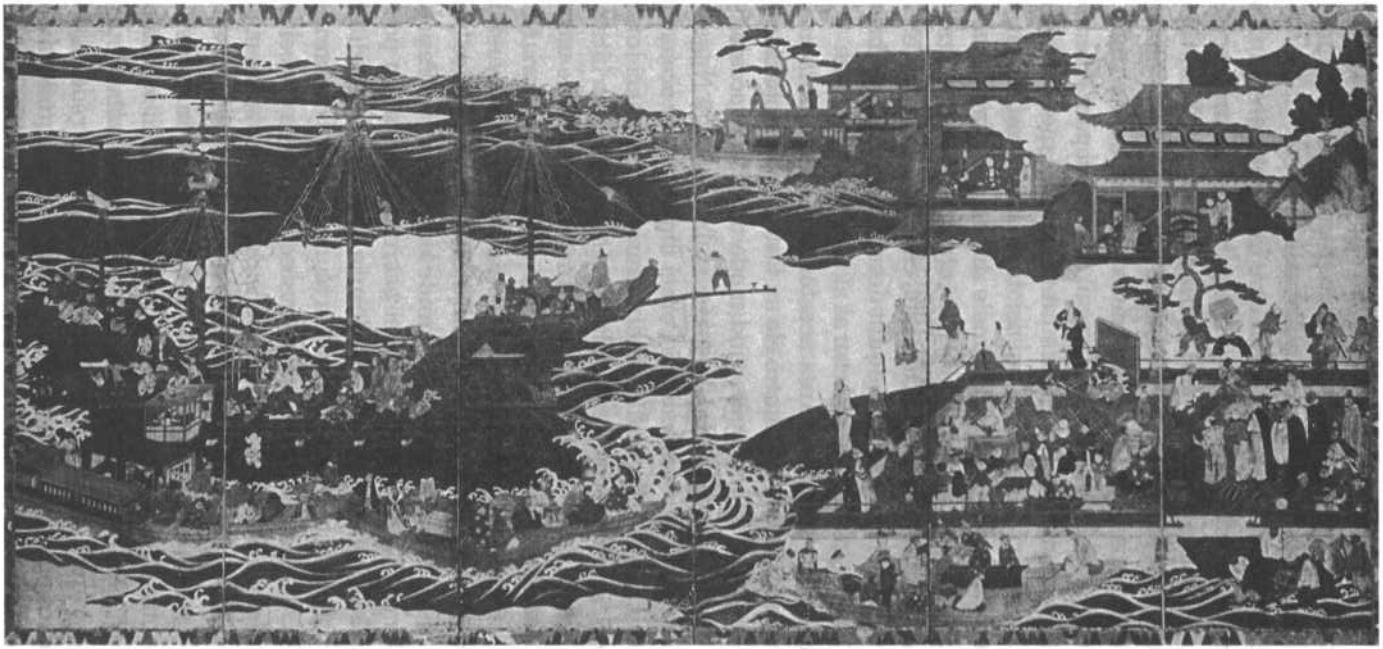


Fig. 43. Paravan *namban* („barbar de la miazăzi"), înfățisând sosirea marelui vas portughez la Nagasaki (*Muzeul de Artă din Cleveland*)

atât, planigloburile pun în evidenţă, prin variatele perspective din care au fost trasate, că Pământul este rotund (deşi iezuiţii refuzau, în predicile lor, să aprobe teoria copernicană – încă eretică – a rotaţiei Pământului în jurul Soarelui).

Aspectul cel mai frivol al maniei pentru obiectele aduse din Occident în anii 1590 a fost imitarea de către japonezi, inclusiv de Hideyoshi, a stilului portughez de îmbrăcăminte şi de podoabe personale. Măsura în care toate acestea au devenit o modă se poate citi într-o epistolă scrisă de un preot iezuit cam în această perioadă:

Quambacudono (adică Kwampaku, Toyotomi Hideyoshi) s-a îndrăgostit atât de mult de veşmintele şi costumele portugheze, încât el şi slujitorii săi îmbracă frecvent aceste straie, aşa cum o fac şi toţi ceilalţi seniori ai Japoniei, chiar şi aristocraţii, cu mătănii de lemn pe piept, deasupra ultimului strat de veşminte, şi, lateral sau atârnat de mijloc, câte un crucifix, iar uneori chiar şi cu baticuri în mâini; unii dintre ei sunt atât de mânaţi de curiozitate, încât învaţă pe de rost *Pater Noster* şi *Ave Maria* şi se plimbă de-a lungul străzilor rugându-se, nu în bătaie de joc sau spre luarea în râs a creştinilor, ci pur şi simplu din galanterie sau pentru că socotesc că e un lucru bun, care le va aduce prosperitate în lumea terestră. De aceea, ei îşi comandă pandantive de formă ovală, care să fie făcute în aşa fel încât să conţină relicve cu imagini ale Domnului Nostru şi ale Maicii Sale pictate pe sticlă, la preţuri mari.9

Dar nici unul dintre punctele de atracţie ale japonezilor pentru cultura *namban* şi pentru moda portugheză n-a fost suficient pentru a stăvili sentimentele anticreştine crescânde, care vor duce, după cum vom vedea, la severele persecuţii din secolul al XVII-lea şi, în cele din urmă, la expulzarea străinilor şi la adoptarea unei politici de izolare naţională. Deşi olandezilor li s-a permis să continue comerţul la Nagasaki, creştinismul şi obiceiurile occidentale au fost, în general, atât de total

eradicate, încât abia dacă au rămas urme ale culturii *namban* în Japonia după mijlocul secolului al XVII-lea. Au rămas câteva elemente, cum ar fi armele de foc, tutunul, ochelarii şi câteva cuvinte portugheze, ca *pan* (pâine), *karuta* (carte de joc) şi *kappa* (pelerină din pai utilizată ca manta de ploaie), cât să ateste faptul că iezuiţii şi patronii lor au fost cu adevărat în Japonia timp de aproape un veac. De altminteri, prezenţa şi influenţa lor culturală au fost într-o măsură însemnată şterse din memoria japonezilor până în epoca modernă.

Pe lângă arhitectură, pictura a fost arta care a captat în cea mai mare măsură spiritul viguros şi expansiv al culturii interne din epoca Momoyama în perioada unificării. A fost o vreme în care au prosperat multe stiluri de pictură şi grupări de pictori. Dintre aceştia din urmă, de departe cei mai cunoscuţi şi cu mai mult succes au fost cei din gruparea Kano, şcoală ce s-a perpetuat, prin descendenţi direcţi sau adoptaţi, din perioada medievală până în epoca modernă.

Originea Şcolii Kano poate fi urmărită începând cu Masanobu (1434 – 1530), membru al unei case de samurai, despre care se spune că a studiat cu Shubun. Masanobu a acceptat postul – declinat mai întâi de Sesshu – de pictor oficial al shogūnatului Ashikaga, în maniera *kanga*, sau chineză, pentru picturile monocrome Song sau Yuan. El a fondat astfel Kano, linie de pictori profesionişti care lucrau la comandă în vederea satisfacerii cererilor patronilor samurai.

Deşi Masanobu a înfiinţat Şcoala Kano, abia fiul şi succesorul său Motonobu (1476 – 1559) a fost cel care i-a definit stilul şi direcţia de dezvoltare. Motonobu a fost, conform tuturor relatărilor, un adevărat eclectic. El a continuat tradiţia Kano a picturii monocrome *kanga*, care a continuat să influenţeze aproape toţi artiştii japonezi până în secolul al XVI-lea; dar Motonobu a folosit în mod liber şi culorile prezente în stilul de pictură Yamato din arta autohtonă, care a fost elaborat în epoca Heian şi şi-a atins

apogeul în marile rulouri cu pictură narativă din secolele al XII-lea şi al XIII-lea.

Stilul Yamato a cunoscut declinul la începutul epocii Muromachi, la reluarea comerţului cu continentul şi odată cu sporirea interesului (în final covârşitor) al artiştilor japonezi, în special al membrilor preoţimii zen, pentru pictura monocromă chineză. O suită de pictori cunoscuţi drept Şcoala Tosa – ce fuseseră angajaţi de Curtea imperială ca artişti oficiali, aşa cum cei din Şcoala Kano primiseră să lucreze pentru shogūnat – au urmat cu sfinţenie tradiţia Yamato de-a lungul întregii perioade Muromachi. Artiştii Tosa au produs însă puţine opere remarcabile, iar realizările autohtone în dezvoltarea picturii au fost repuse în curentul dominant al operelor de artă japoneze abia când Kano Motonobu a combinat stilurile Yamato şi *kanga*. Ca pentru a pecetlui formal fuziunea manierei autohtone şi a celei străine de pictură, Motonobu s-a căsătorit cu fiica lui Tosa Mitsunobu (date necunoscute), probabil cel mai bun din şcoala sa în epoca Muromachi şi persoana de numele căreia este legată modesta renaştere a picturii Tosa în perioada Motonobu.

Cel mai mare reprezentant al Şcolii Kano din epoca Momoyama a fost Kano Eitoku (1543 – 1590), care, după disoluţia shogūnatului Ashikaga în 1573, a fost angajat cu succes de noii hegemoni militari, Nobunaga şi Hideyoshi. A fost un eveniment cardinal în istoria artei japoneze când Eitoku a fost invitat de Nobunaga, în 1576, să-i decoreze interiorul noului său castel de la Azuchi. Deşi castelul Azuchi nu s-a păstrat, ştim din cronici despre marea varietate a picturilor – monocrome şi colorate – care îl decorau: picturi cu flori, copaci, păsări, stânci, dragoni, phoenicşi, teme budiste şi înţelepţi chinezi.10

Poate că niciun alt popor nu s-a străduit atât de mult ca japonezii să-şi adapteze arta – în special pictura – evoluţiilor din domeniul arhitecturii domestice. Începând cel puţin cu epoca Heian, o mare parte a picturii laice japoneze a fost executată pe paravane pliante şi uşi

culisante, principalele dispozitive pentru compartimentarea spaţiului în reşedinţele aristocraţiei Heian. Chiar când s-a trecut de la stilul arhitectonic *shinden* la stilul *shoin* în epoca Muromachi, pictura se adaptase deja fără greutate nevoilor decorative suplimentare ale încăperilor *shoin*, prin producerea în număr mare a rulourilor verticale (*kakemono*), care erau agăţate în noile firide (*tokonoma*). Dar abia în epoca Momoyama cerinţele arhitecturii au influenţat în modul cel mai pregnant orientarea picturii în Japonia. Pentru a decora spaţiile mai ample ale pereţilor, uşile culisante şi paravanele din încăperile castelelor Momoyama tipice, Şcoala Kano şi alţi pictori contemporani au fost nevoiţi să creeze un stil de artă nou, monumental.

Practicarea picturii pe paravane pliante (care în Japonia a fost adaptată şi la uşile culisante de tip *fusuma*) îşi avea originea în China, un mare număr de picturi pe paravane realizate în stil chinezesc păstrându-se, din secolul al VTII-lea, la Shosoin din oraşul Nara. Dar odată cu evoluţia picturii monocrome de inspiraţie zen din epoca Song, artiştii chinezi au renunţat la paravanul pliant ca suport pentru lucrările lor. Aceşti artişti, care făceau parte în primul rând din categoria oamenilor învăţaţi, şi-au dat seama că pictura monocromă de peisaje e mai potrivită pentru formate mai mici, precum rulourile de agăţat pe pereţi, lăsând, în general, decorarea paravanelor pe seama zugravilor şi a altor artizani din categorii inferioare. În Japonia medievală, pe de altă parte, paravanul pliabil a rămas o formă de artă extrem de populară atât în rândurile aristocraţiei curteneşti, cât şi a celei războinice, şi chiar cei mai renumiţi pictori peisagişti, printre care Shubun, au fost sfiiţi să-şi execute multe dintre lucrări pe panouri de paravane de mari dimensiuni. Lucrarea era una dificilă, căci subtilitatea şi caracterul sugestiv al peisajelor monocrome puteau apărea ca semne de slăbiciune sau lipsă de gust pe *un* paravan format, bunăoară, din şase paneluri care măsurau cam un metru şi jumătate înălţime

şi aproape patru metri lăţime.

Sesshu a rezolvat parţial problema pictării de peisaje monocrome pe suprafeţe mari folosind o trăsătură foarte viguroasă de penel, tehnică ce a fost adoptată şi de artiştii Şcolii Kano. În plus, pictorii Kano au trecut tot mai mult de la picturile cu peisaje la cele cu flori şi păsări, care le ofereau ocazii mai favorabile de detaliere a prim-planurilor şi de plasare decorativă a obiectelor. Deşi Sesshu şi alţi artişti din epoca Muromachi realizaseră pe paravane scene cu flori şi păsări, pictorii Kano şi confraţii lor din epoca Momoyama simt cei care au exploatat la maximum acest gen de subiecte tradiţionale ale artei chinezeşti.

Componenta de care pictura pe paravan avea însă cu adevărat nevoie era culoarea, şi tocmai acest element a fost, cu mult entuziasm, adăugat operei lor de artiştii Kano în epoca Momoyama, inspiraţi de tradiţia picturii autohtone Yamato. Culoarea pe care aceşti artişti au preferat-o în mod special a fost auriul, iar compoziţiile executate cu cerneală şi bogat pigmentate pe fundaluri cu foiţă de aur devin cele mai caracteristice opere ale artei Momoyama. S-a emis ipoteza că utilizarea extrem de generoasă a foiţei de aur – care era cunoscută, dar rareori întrebuinţată de artiştii perioadei Muromachi – a fost dictată parţial de necesitatea unei mai bune iluminări a sălilor de primire slab luminate ale castelelor Momoyama. În orice caz, cu greu ar putea exista contrast mai frapant între spiritele a doua epoci precum cea reflectată în tranziţia de la arta monocromă moderată a Evului Mediu japonez la utilizarea eclatantă a culorii de către artiştii Momoyama, aflaţi în pragul timpurilor moderne. Pictorii Kano şi alţi artişti din epoca Momoyama au continuat să picteze în alb şi negru, dar cea mai mare şi mai originală contribuţie a lor la arta japoneză a fost fastuoasa lor operă în culori executată pe paravane.

Multe paravane din epoca Momoyama simt nesemnate, şi doar din analiza stilurilor lor sau din consemnări contemporane pot fi, cu o anumită certitudine,

identificaţi artiştii care le-au executat. Motivul cel mai probabil al acestui anonimat este că pictorii de paravane din epoca Momoyama lucrau deseori în echipe şi, fără îndoială, era socotit nepotrivit pentru o singură persoană ca – prin aplicarea pe lucrare a semnăturii sau a sigiliului personal – să-şi atribuie meritul pentru o pictură colectivă. Conform tradiţiei, când Kano Eitoku făcea proiecte ample – precum decorarea castelului lui Nobunaga la Azuchi –, el schiţa pur şi simplu conturul imaginilor (folosind deseori o pensulă ce semăna cu o mătură de paie) şi lăsa detaliile pentru asistenţii săi.

Arta picturii pe paravane din epoca Momoyama a dezvoltat un stil artistic total decorativ, în care concepţia globală şi plasarea obiectelor erau de importanţă capitală. Îndrăzneala cu care maeştrii Momoyama îşi executau lucrările se poate observa cu uşurinţă într-o compoziţie a lui Kano Eitoku reprezentând un chiparos contorsionat, cioturos, plasat pe un fundal cu stânci, cu apă azurie şi nori realizaţi cu foiţă de aur. Ulterior, artiştii decoratori din secolul al XVII-lea şi începutul celui de-al XVIII-lea vor trebui să reducă proporţional modalitatea lui Eitoku de tratare a obiectelor şi să atenueze utilizarea culorilor. Ei au trăit însă într-o epocă în care pacea şi stabilitatea păreau asigurate în Japonia, în vreme ce Eitoku şi contemporanii săi făceau, prin arta lor, dovada formidabilei energii, impetuoasă deseori, din eroicii ani ai epocii Momoyama, când a avut loc unificarea ţării (fig. 44).

Un alt artist de renume din epoca Momoyama a fost Hasegawa Tohaku (1539 – 1610). Asemenea tuturor pictorilor Momoyama, Tohaku a lucrat într-o varietate de stiluri, inclusiv în maniera decorativă colorată, atât de strâns asociată cu stilul rivalilor săi, Eitoku şi Şcoala Kano. El a manifestat totuşi o predilecţie specială pentru arta monocromă a maeştrilor din epoca Muromachi, declarându-se de fapt drept adevăratul moştenitor al tradiţiei Sesshu. În câteva dintre operele sale majore, printre care pictura cu pini de pe o pereche de paravane

cu şase panouri fiecare, Tohaku a demonstrat ce rezultate cu adevărat satisfăcătoare poate produce o abordare nouă şi imaginativă a utilizării picturii monocrome pe suprafeţe mari (fig. 45). Pâlcurile sale de pini, prezentate fără niciun element pictural – nici în plan apropiat, nici de fundal – care să le susţină, nu par deloc inadecvate pentru decorarea acestor paravane alcătuite din mai multe panouri. Mai degrabă, ele sporesc izbitor – în cea mai bună tradiţie zen – golul din restul suprafeţei panourilor.

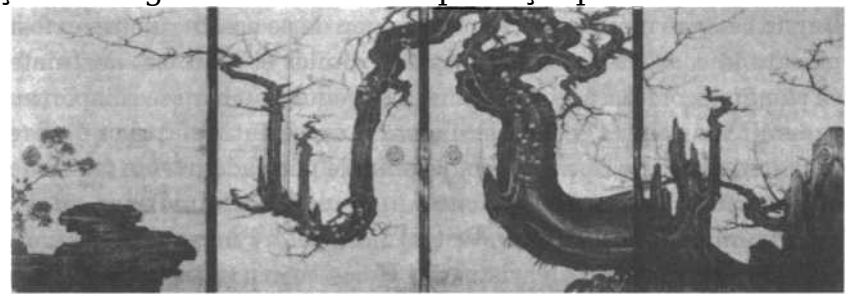


Fig. 44. *Bătrânul prun* de Kano Sansetsu, operă reprezentativă a picturii pe paravane decorative din epoca Momoyama (*Muzeul Metropolitan de Artă, Colecţia de artă asiatică Harry G.C. Packard*)

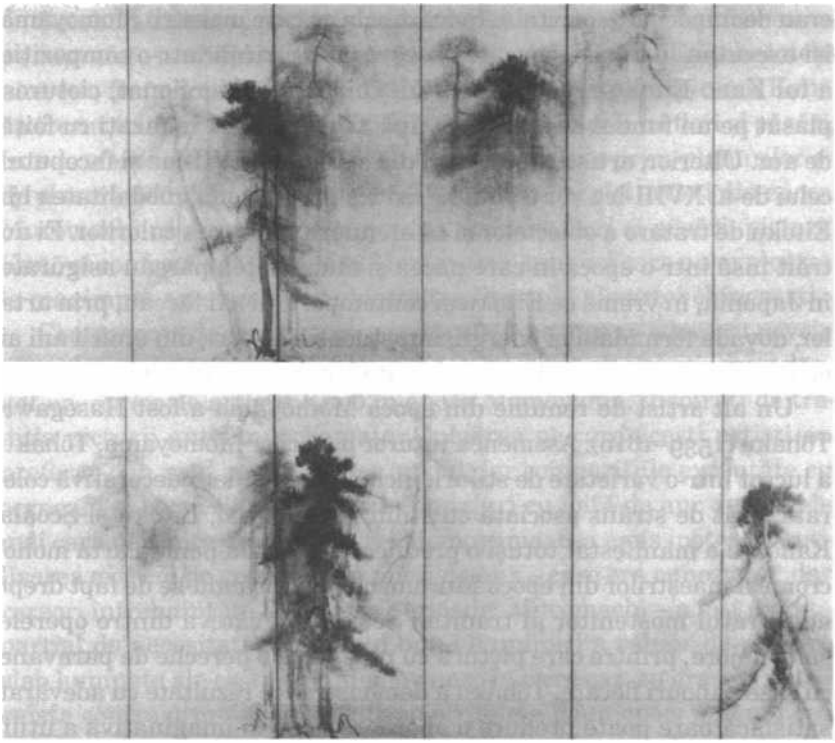


Fig. 45. Paravanul cu pini de Hasegawa Tohaku CMuzeul Naţional din Tokyo)

În afara stilului decorativ, cea mai semnificativă formă de artă care a luat naştere în epoca Momoyama a fost pictura de gen. Scenele de gen – adică reprezentările de persoane în activităţile lor cotidiene – pot fi întâlnite, începând cu perioada Heian, în picturile Yamato şi simt cu totul obişnuite la rulourile orizontale târzii din Evul Mediu. Dar, în cea mai mare parte, scenele de gen de pe aceste rulouri au fost plasate în contextul succesiunii naraţiunilor şi n-au fost destinate să rămână izolate, ca reprezentări ale modului în care se comportau oamenii timpului. O excepţie majoră o reprezintă un rulou despre care se presupune că a fost pictat la finele perioadei Heian (cu toate că s-au păstrat doar copii făcute, în maniera originalului, câteva veacuri mai târziu), purtând titlul *întâmplări importante din an* (*nenju-gyoji*), care arată aristocraţi Heian prinşi în timpul unor elegante activităţi care le ocupau calendarul

social. Deoarece ruloul *întâmplări importante* tratează doar despre curteni, valoarea sa de istorie socială e limitată. Adevărata artă de gen, care zugrăveşte toate clasele sociale la muncă sau la joc, şi-a făcut apariţia în Japonia abia în secolul al XVI-lea.

Cea mai veche pictură de gen din veacul al XVI-lea existentă este o lucrare, datând aproximativ din anul 1525, intitulată *Imagini din Kyōto şi din afara lui* (*rakuchu-rakugai zu*). Realizată pe o pereche de paravane de câte şase panouri fiecare, ea oferă o privire de ansamblu, panoramică, asupra capitalei şi împrejurimilor. Se pot distinge cu limpezime temple, reşedinţe ale elitei, munţi şi alte puncte de interes renumite din oraş şi din afara lui, iar oameni pot fi văzuţi pretutindeni, la plimbare pe străzi, relaxându-se în curţi, vizitând temple, transportând mărfuri spre vânzare sau livrare, prezenţi în nenumăratele prăvălii şi dinaintea tejghelelor ce se-ntind înşirate de-a lungul arterelor foarte frecventate. Având în vedere accentul evident pus de lucrare pe viaţa comercială animată a oraşului, un anumit număr de cercetători au emis ipoteza că ea a fost fie făcută, fie comandată de negustorii dornici să celebreze rolul crucial al comerţului în reconstruirea capitalei după devastarea produsă de Războiul Onin.

Multe alte picturi pe tema „imaginilor din Kyōto şi din afara lui”, inclusiv una deosebit de detaliată semnată de Kano Eitoku, au fost realizate de-a lungul următoarelor două secole. Pe lângă meritele lor artistice, aceste picturi simt inestimabile documente privind fizionomia schimbătoare a vechii capitale într-o vreme (cel puţin până în 1600) în care era mai mult ca niciodată atât centrul administrativ, cât şi cel cultural esenţial al ţării (fig. 46).

Odată cu conturarea epocii Momoyama şi restabilirea generală a păcii în ţară, autorii de lucrări de gen şi-au îndreptat tot mai mult privirea spre studierea oamenilor în clipele lor de răgaz şi de căutare a plăcerii, mai degrabă decât ca angajaţi pur şi simplu în sarcini cotidiene sau ca

participanţi la scene futile (ca în picturile din *Imagini din Kyōto şi din afara lui*). În cadrul marii varietăţi de subiecte prezente în operele de gen, se află picnicurile, excursiile organizate în vederea contemplării florilor, praznicele, întrecerile de cai, dansul, actorii teatrului popular (*kabuki*) şi femeile din cartierele deocheate. Dintre acestea, actorii *kabuki* şi curtezanele au ajuns în mod special să atragă, în secolul al XVII-lea, atenţia artiştilor de scene urbane, un semn limpede al apariţiei printre ei a ceea ce se poate numi un spirit umanist burghez sau popular.

Evoluţia tehnicilor în abordarea subiectelor exprima la rândul ei preocupările umaniste crescânde ale pictorilor de gen din această

Fig. 46. Paravanul *Imagini din Kyoto și din afara lui* (*cu permisiunea Muzeului Brooklyn, Donația de W.W. Hoffman*)

epocă. De la perspectivele depărtate, aeriene, ce includeau panorame ample şi deseori mulţimi enorme de oameni, ei au trecut treptat la reprezentări familiare de mici grupuri de bărbaţi şi de femei – sau chiar de o singură persoană –, văzuţi, în mod nemijlocit, de aproape. Mai mult decât atât, eliminând total decorul şi folosind fundături realizate în totalitate cu foiţă de aur, aceşti artişti de gen de la sfârşitul epocii Momoyama şi începutul perioadei Tokugawa îşi prezentau subiecţii – dintre care cei mai mulţi erau membri ai lumii interlope – cât mai direct şi sincer cu putinţă.

Chiar dacă diferă de multe alte opere, care sunt vădit erotice, una dintre cele mai frumoase lucrări de gen din epoca Momoyama din categoria portretului este aşa-numitul *Paravan Matsuura* (fig. 47). El înfăţişează optsprezece femei angajate în diferite activităţi ocazionale sau jocuri, unele dintre ele punând în evidenţă moda şi capriciile preferate ale zilei. Două femei joacă bunăoară cărţi, un joc adus de

Fig. 47. Paravanul Matsuura (Muzeul Yamato Bunkakan)

portughezi; o alta primeşte de la o însoţitoare o pipă lungă cu tabac, adus în Japonia de occidentali în secolul al XVI-lea; iar o alta ciupeşte corzile unui instrument muzical (*samisen*) din insulele Ryūkyū, asemănător banjoului, cu trei corzi, devenit pentru prima oară popular în Japonia prin anii 1590. În afara activităţilor în care sunt angajaţi subiecţii săi, *Paravanul Matsuura* este demn de remarcat pentru cel puţin încă două motive: în primul rând, pentru iscusita modalitate în care artistul şi-a dispus personajele-femei, astfel încât ele imaginează excepţional de variate şi ritmic angrenate serii de atitudini; şi, în al doilea rând, pentru kimonourile cu splendide modele pe care le poartă femeile. Unii experţi au presupus, pe baza dispunerii studiate a figurilor şi a aspectului cu totul plat al îmbrăcăminţii, ce pare compus din bucăţele de material

lipit pe suprafaţa tabloului, că *Paravanul Matsuura* a fost efectiv produs ca reclamă sau afiş publicitar al unui negustor. În orice caz, ea dezvăluie marele talent de care pictorii acestei epoci au fost capabili în tratarea portretelor de gen, ce urmau să slujească drept precursoare ale celebrelor „picturi ale lumii plutitoare" (*ukiyo-e*) – le vom examina în capitolul următor.

Una dintre cele mai însemnate figuri ale scenei culturale din epoca Momoyama a fost vestitul maestru de ceai şi *arbiter* al gustului Sen no Rikyu (1521 – 1591). Descendent al unei familii de negustori din Sakai, Rikyu a devenit un practicant fidel al ceremoniei clasice a ceaiului. Presupusul creator al acestei ceremonii, aşa cum am notat în capitolul anterior, a fost Shuko, un bărbat din epoca Higashiyama care a murit în 1502. În decursul secolului al XVI-lea, ceremonia a evoluat ca *wabicha* – ceai (*cha*), bazat pe estetica *wabi*. Haga Koshirō defineşte *wabi* ca întrunind trei feluri de frumuseţe: o frumuseţe simplă, lipsită de pretenţii; o frumuseţe imperfectă, neregulată; şi o frumuseţe sobră, desăvârşită.

Sen no Rikyu însuşi a ales să ilustreze înţelesul lui *wabi* citând *un* poem al lui Fujiwara no Ietaka (1158 – 1237), poet de Curte din epoca Heian:

Celor ce aşteaptă Doar flori.

Arată-le o primăvară cu iarbă prin zăpadă într-un sat de munte.11

Analiza pe care o face acestui poem profesorul Haga este în sine o contribuţie notabilă la înţelegerea principiului *wabi*:

Să ne imaginăm un sat de munte în toiul iernii, când cele şapte ierburi sălbatice de toamnă s-au uscat, iar strălucitoarele frunze purpurii s-au risipit. E o lume solitară, rece, pustie, o lume mult mai cufundată în vidul nefiinţei decât „o colibă de stuf pe un ţărm de golf în amurgul de toamnă". La prima vedere, aceasta poate părea o lume rece, stinsă, la extremitatea lui ym. Nu e, desigur, doar o lume a morţii. Drept dovadă avem aceste

rânduri: „Când vine primăvara, totul se luminează şi, prin zăpadă, se iţeşte iarba cea proaspătă, ici două, colo trei fire deodată”. Aceasta e „cea mai mică nuanţă de *yang* la extremitatea lui *yinu*. Ietaka a exprimat această idee drept „o primăvară cu iarbă prin zăpadă”. Iar Rikyu a găsit în aceste versuri imaginea perfectă a esteticii *wabi*. Astfel, acest *wabi* al lui Rikyu, văzut din exterior, e secătuit, rece şi uscat. În acelaşi timp, în interior are o frumuseţe ce debordează de vitalitate. Deşi poate părea frumuseţea cea stinsă a singuraticului lipsit de vigoare sau rămăşiţă din frumuseţea bătrâneţii, *wabi* poartă în el frumuseţea nefiinţei, latentă, cu nelimitată energie şi schimbare.12

Sen no Rikyu este renumit pentru a fi dus ceremonia ceaiului la rafinamentul său extrem. Shuko sugerase că ea trebuie să aibă loc într-o încăpere mică, preferabil de patru *tatami* şi jumătate, şi că trebuie efectuată cu un minimum de ustensile şi accesorii decorative (fig. 48). Mai târziu, maeştrii *wabicha* au ajuns chiar să-şi aranjeze căsuţele de ceai ca să arate asemenea colibelor celor mai umili ţărani, construindu-le cu pereţi de chirpici şi de lemn nevopsit şi eliminând orice element decorativ, cu excepţia unui singur aranjament floral sau a unei caligrafii în firidă (*tokonoma*). Rikyu a atins însă summumul în privinţa caracteristicilor *wabicha*, alegând drept căsuţă de ceai favorită o colibă simplă de doar doi *tatami* mărime, ce abia putea adăposti la o ceremonie două sau trei persoane.

Ascensiunea lui Rikyu a fost, într-o anume privinţă, un indiciu al influenţei crescânde, în domeniul cultural şi economic deopotrivă, a clasei negustorilor în epoca Momoyama. Rikyu, care a fost atât în serviciul lui Nobunaga, cât şi al lui Hideyoshi, apare într-adevăr ca un vestitor al viitoarei epoci de cultură burgheză care a înflorit în perioada Tokugawa după 1600. Însă, în pofida originii sale burgheze, Rikyu a rămas în esenţă un om al Evului Mediu. N-a ezitat să profite de noile ocazii de avansare pe scara socială şi politică pe care le ofereau vremurile; dar, în domeniul culturii, Rikyu s-a dovedit forţa

ce a ţinut în frâu exuberanţa excesivă a spiritului erei Momoyama.

Arta Momoyama a paravanelor pictate, deşi îndrăzneaţă şi ostentativă, a fost salvată de vulgaritate prin solida sa legătură cu stilurile anterioare, mai tradiţionale, de pictură *kanga* şi Yamato. Ceremonia ceaiului, pe de altă parte, a fost în mare măsură ameninţată de tendinţa

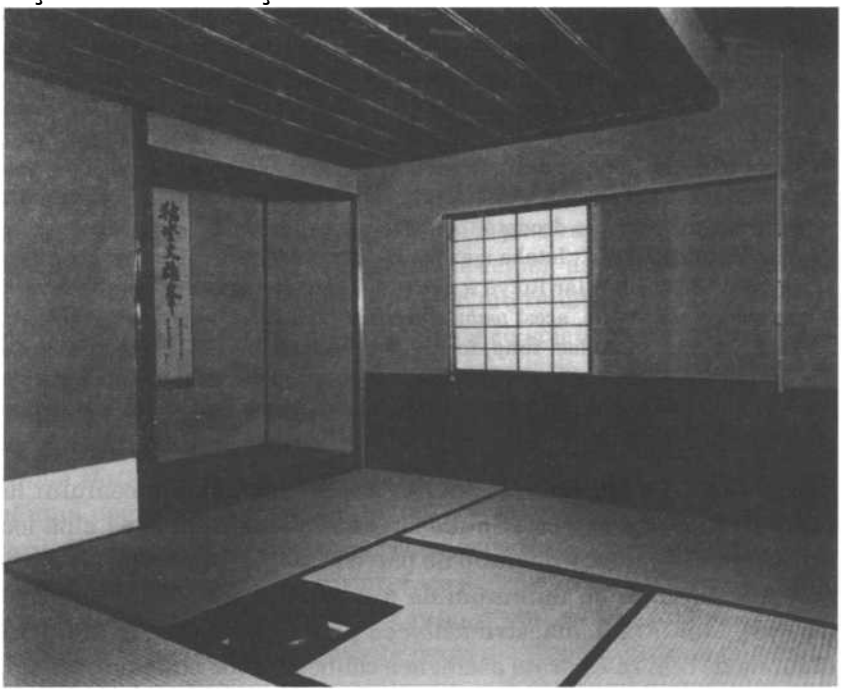


Fig. 48. Interiorul salonului de ceai Yuin de la Urasenke din Kyōto (prin amabilitatea Companiei de Presă Tankosha, cu permisiunea Urasenke)

spre ostentaţie apărută în rândurile noilor conducători militari din epoca unificării. În dorinţa de a-şi etala grandoarea deopotrivă culturală şi militară, aceste căpetenii sfidătoare ajunseseră la extravaganţa de a-şi angaja specialişti în ceremonia ceaiului şi de a colecţiona ustensile şi accesorii de ceai rare şi neobişnuite. Dorindu-şi-le cu ardoare, ei achiziţionau toate astea la preţuri astronomice. Se spune că un *daimyō*, Matsunaga Hisahide

(1510 – 1577), şi-a salvat viaţa într-o anume împrejurare dăruindu-i lui Nobunaga o nepreţuită cutie pentru ceai. Câţiva ani mai târziu, când Hisahide s-a alăturat unui complot împotriva lui Nobunaga şi s-a confruntat cu pieirea iminentă, se spune că a spart voit o altă piesă de valoare, un ceainic, pentru a preveni căderea lui în mâinile adversarului.

Când Nobunaga, în marşul său spre preluarea puterii, şi-a impus controlul asupra oraşului Sakai, pe atunci principalul port în profitabilul comerţ cu China, el a cumpărat din colecţiile negustorilor avuţi ai oraşului un număr de obiecte de mare preţ necesare ceremoniei ceaiului şi i-a angajat în serviciul său pe câţiva dintre cei mai cunoscuţi maeştri ai ceaiului din oraş, printre care şi Sen no Rikyu. Pe lângă faptul că aceşti maeştri i-au pus în ordine salonul de ceai din castelul său de la Azuchi, Nobunaga i-a folosit să prezideze frecventele şi complicatele ceremonii de ceai pe care le organiza. Mai mult decât atât, îşi făcuse obiceiul de a-şi răsplăti locţiitorii cu ustensile de ceai pentru servicii meritorii; a mers până la a face din acordarea dreptului exclusiv al acestor oameni de a organiza petreceri formale de ceai o distincţie pe care el singur o putea da. Se spune că Hideyoshi, când i s-a acordat în 1578 această onoare după o importantă victorie militară, a fost copleşit de recunoştinţă faţă de Nobunaga.

Odată cu preluarea puterii la nivel naţional, Hideyoshi a făcut dovada unei foarte puternice înclinaţii faţă de chestiunile sociale de proporţii şi este foarte cunoscut pentru marea ceremonie a ceaiului de la Templul Kitano din Kyōto, în 1587. Petrecerea a fost programată să dureze zece zile, în funcţie de vreme, şi la ea a fost invitată toată lumea, de la curteni şi *daimyō* la orăşeni, ţărani şi chiar străini. Invitaţilor li s-a cerut să-şi aducă doar ustensile pentru uz propriu şi rogojini pe care să se aşeze. Răbufnirea unui conflict în Kyūshū a dus la anularea petrecerii după doar o zi, dar şi aşa se pare că a fost foarte

apreciată de marea mulţime participantă. Hideyoshi şi-a expus multe dintre cele mai valoroase ustensile necesare ceremoniei ceaiului şi, alături de Rikyu şi alţi doi maeştri de ceai din Sakai, a servit personal un mare număr dintre invitaţi.

În pofida predilecţiei sale pentru fastuos, Hideyoshi a fost şi un mare admirator al ceremoniei de ceai *wabicha*, astfel încât el şi Rikyu au devenit foarte apropiaţi. Ca urmare Rikyu a fost, spre sfârşitul anilor 1580, una dintre cele mai influente persoane din cercurile conducătoare ale Japoniei. Apoi, pe neaşteptate, a avut loc tragedia. În 1591, pentru motive rămase până azi neclare, Hideyoshi i-a poruncit distinsului său maestru de ceai să se sinucidă. Hideyoshi, renumit pentru vehemenţa sa şi care era pe deplin capabil de înspăimântătoare acte capricioase de tiranie, se poate să fi impus această pedeapsă pentru ofensă personală ori pentru că se temea cu adevărat de puterea dobândită de Rikyu. Se spune că, mai târziu, Hideyoshi a regretat mult că a fost pricina morţii maestrului de ceai. În orice caz, moartea lui Sen no Rikyu a însemnat retragerea de pe scena culturală a Japoniei a ultimei mari figuri medievale şi a vestit sosirea erei moderne, al cărei început se apropia rapid.

7

Înflorirea unei culturi burgheze îndelungata pace de peste două secole şi jumătate ce a urmat întemeierii shogūnatului Tokugawa în 1600 a fost posibilă în mare parte prin politica de izolare naţională pe care shogūnatul a adoptat-o în ultima parte a anilor 1630. Pentru mulţi istorici, această politică, dusă la bun sfârşit paralel cu înspăimântătoarea persecuţie a creştinilor autohtoni şi străini, pare să fi fost o măsură arbitrară şi extrem de reacţionară prin care clanul Tokugawa, pentru a-şi asigura hegemonia naţională, a pus punct unui secol de legături puternice cu ţările din vestul Europei şi a reinstaurat un control feudal dur asupra Japoniei.

Politica de izolare, pusă în aplicare printr-o serie de

decrete promulgate între anii 1633 şi 1636, interzicea japonezilor să părăsească Japonia şi restrângea sever relaţiile acesteia cu alte ţări, atât europene, cât şi est-asiatice. Cercetători actuali, observând diversitatea relaţiilor comerciale şi uneori diplomatice care, deşi la un nivel limitat, s-au menţinut cu Olanda (comerţ), China (comerţ), Coreea (relaţii comerciale şi diplomatice) şi cu insulele Ryūkyū (relaţii comerciale şi diplomatice), au pus sub semnul întrebării intenţia shogūnatului Tokugawa de „a izola" Japonia de restul lumii.1 Cel mai des folosit termen pentru politica de izolare, *sakoku*, „ţară închisă" (literal, „[ţară] prevăzută/asigurată cu un lanţ"), sugerează desigur intenţia de izolare. Dar, după cum vom vedea, acest termen n-a apărut decât la începutul secolului al XIX-lea, când Occidentul a început să se infiltreze din nou în Japonia. Liderii Tokugawa din acea perioadă au înţeles termenul ca descriind ceea ce ei crezuseră a fi fost totdeauna o politică invariabilă de „ţară închisă", care interzice extinderea relaţiilor cu ţările străine, în special cu cele din Occident. În momentul creării sale însă, în secolul al XVII-lea, politica de izolare a fost menită mai curând să instaureze o nouă ordine internaţională în Asia de Est, cu

Japonia în centru, decât să izoleze constant ţara de restul lumii, păstrând doar un minimum de legături cu lumea exterioară.

Şi totuşi rămâne un fapt că politica de izolare a redus la minimum relaţiile cu străinătatea, în special cu Europa. Dintre europeni, numai olandezii au fost autorizaţi să continue comerţul cu Japonia, dar, din 1640, şi activităţile lor au fost limitate la o mică insulă artificială din portul Nagasaki numită Deshima (sau Dejuna). De-a lungul perioadei Tokugawa, au existat de obicei şapte sau opt reprezentanţi oficiali în partea olandeză a acestei insule. O misiune olandeză călătorea în fiecare an la Edo pentru a se întâlni cu oficialităţi ale shogūnatului; 2 altminteri, relaţiile olandezilor cu japonezii au fost aproape în întregime

întrerupte, cu excepţia celor câţiva care au slujit ca agenţi comerciali sau interpreţi.

S-a considerat că japonezii au plătit un preţ enorm în privinţa evoluţiei lor, rupându-se de Occident chiar când acesta păşise plenar în marea sa epocă de progres tehnologic şi ştiinţific. Fără îndoială că acest lucru este adevărat într-o oarecare măsură. Cu toate acestea nu putem presupune pur şi simplu că, în absenţa politicii de izolare duse de shogūnatul Tokugawa, Japonia ar fi întreţinut în mod constant sau iară dificultăţi relaţii mai apropiate cu Occidentul. Pentru occidentali, Japonia continua să se afle undeva la marginea lumii cunoscute; şi, foarte probabil, comerţul occidental din această perioadă cu Japonia trecuse deja dincolo de punctul său culminant. Mai mult decât atât, Japonia n-a fost singura care a procedat în felul acesta, ci a fost doar una dintre ţările Orientului îndepărtat – între care China, Coreea şi Vietnam – care au diminuat sau au limitat realmente în secolul al XVII-lea relaţiile culturale şi comerciale cu Occidentul. La prima lor întâlnire majoră, Orientul, în ansamblul său, a reuşit astfel să ţină Occidentul la oarecare distanţă. Două veacuri mai târziu, când Occidentul, trecut prin experienţa revoluţiei industriale, a încercat încă o dată să se infiltreze în Orientul îndepărtat, el a făcut-o cu un elan atât de mare, încât n-a putut fi oprit de politicile de izolare sau restrictive unilaterale.

Shogūnii Tokugawa, desigur, n-au conceput să participe la o mişcare istorică prin care Orientul să respingă Occidentul. Ei şi-au pus în aplicare politica de izolare mai cu seamă din două motive: primul era teama ce mocnea, încă de pe vremea lui Hideyoshi, că, prin natura sa, creştinismul era opus ordinii sociale şi credinţelor religioase tradiţionale ale Japoniei; iar cel de-al doilea motiv era teama că *daimyō* din vestul Japoniei, care erau cei mai înverşunaţi adversari ai shogūnilor

Tokugawa înaintea bătăliei de la Sekigahara, se pot alia cu europenii, ca să încerce să răstoarne regimul Edo.

Deşi e discutabil cât de realistă era preocuparea shogūnilor Tokugawa în privinţa creştinismului, nu poate exista nicio îndoială că prezenţa în porturile Kyūshū a europenilor, capabili să furnizeze arme şi echipament militar către seniorii feudali (*daimyō*) din vest, a constituit o reală ameninţare la adresa păcii naţionale. Exceptând încercarea de a-şi asigura un control militar mai deplin asupra ţării decât se realizase la Sekigahara, în special în provinciile vestice, shogūnii Tokugawa nu aveau realmente altă soluţie practică decât de a recurge la un fel de politică de izolare, dacă doreau să asigure securitatea regimului lor.

După cum am văzut în capitolul precedent, gestul lui Hideyoshi de a le porunci, pe neaşteptate, în 1587, tuturor misionarilor să părăsească Japonia a fost un preludiu al persecuţiei creştinilor. Deşi ordinul n-a fost riguros pus în aplicare, el n-a fost niciodată revocat; iar zece ani mai târziu, în 1597, Hideyoshi a intervenit cu furie împotriva unui grup de misionari şi a adepţilor lor, dezlănţuind astfel aproximativ patru decenii de persecuţii, ce au dus la lichidarea efectivă a creştinismului din Japonia. Unul dintre aspectele care au determinat incidentul din 1597 a fost rivalitatea dintre misionarii iezuiţi, susţinuţi de portughezi, şi cei franciscani, veniţi în Japonia în compania spaniolilor (prin Manila) în anii 1580. În vreme ce iezuiţii acordau o mare atenţie asigurării de adepţi în rândul samurailor din clasa conducătoare, călugării cerşetori franciscani îşi concentrau eforturile în primul rând spre atragerea celor sărmani şi umili. Şi, în timp ce iezuiţii se considerau o elită, franciscanii erau mândri să-şi arate umilinţa şi sărăcia asumată.

În 1596, în toiul rivalităţii dintre iezuiţi şi franciscani, un galion spaniol a naufragiat lângă insula Shikoku, iar încărcătura i-a fost confiscată de reprezentanţii lui Hideyoshi. Evident, pilotul galionului, înfuriat de pierderea încărcăturii, i-a avertizat pe oficialii japonezi cu privire la iminenta cucerire militară a Japoniei de către Spania, pe

baza activităţii de spionaj efectuate de franciscani în Japonia. Versiunea franciscană a întâmplării a fost că iezuiţii, şi nu pilotul, au inventat povestea despre spionaj şi cucerire. În orice caz, Hideyoshi a ordonat prompt arestarea misionarilor franciscani în vederea executării lor. Au fost arestaţi şase misionari din provinciile centrale ale Japoniei, care, laolaltă cu douăzeci dintre japonezii convertiţi, au fost încolonaţi şi duşi la Nagasaki, unde, la începutul anului 1597, au fost crucificaţi, devenind astfel primii martiri creştini din Japonia.

Hideyoshi a murit în 1598, iar Tokugawa Ieyasu a încetat atacurile împotriva creştinilor, căci dorea sporirea legăturilor comerciale cu Europa, în special cu olandezii şi englezii, care au venit în Japonia în 1600. În 1614 însă, comandantul Tokugawa, probabil sub influenţa zvonurilor ticluite de protestanţii olandezi şi englezi că misionarii catolici erau angajaţi în acţiuni subversive, a promulgat un decret de interzicere strictă a creştinismului. Atunci a început perioada persecuţiilor în masă, care – până să se aplaneze, pe la 1640 – a dus la moartea a cinci până la şase mii de creştini europeni şi japonezi.

Consemnările istorice nu ne vor îngădui niciodată să pătrundem pe deplin cu mintea simţămintele contradictorii ale persecutorilor şi ale celor persecutaţi în decursul acestei faze sumbre a istoriei japoneze. Pentru cititorul interesat, există însă un roman captivant cu acest subiect: *Tăcere* (*Chinmoku*), al scriitorului catolic contemporan Endō Shūsaku (1923 – 1996). *Tăcere* se bazează pe povestea adevărată a unui preot portughez, Christovão Ferreira, care s-a lepădat de credinţă la Nagasaki, în 1633. Este o relatare fictivă a modului în care alţi doi preoţi, care fuseseră discipolii lui Ferreira, fac în secret o călătorie în Japonia pentru a afla adevărul despre apostazie. În carte, preoţii, după ce simt adăpostiţi de săteni japonezi creştini în Kyūshū, sunt siliţi să se despartă, iar ceea ce urmează constituie în esenţă povestea unuia dintre ei, Sebastián Rodriques. Se relatează cum îl găseşte în cele din urmă

Rodriques pe Ferreira şi cum este şi el atras pe calea apostaziei.

Rodriques se confruntă cu prima criză de credinţă ce duce la apostazie când – după ce a fost martor la brutalul martiriu a mai mulţi săteni din Kyūshū – este întrebat de un alt sătean, Kichijiro (care este de fapt un informator), ce au făcut creştinii japonezi să merite această pedeapsă dumnezeiască:

Cred că eu [Rodriques] ar trebui pur şi simplu să alung din minte aceste cuvinte fără sens ale laşului; de ce-mi străpunge totuşi această voce plângătoare pieptul, cu toată durerea unui ac ascuţit? De ce a dat Dumnezeu acest chin şi această prigoană pe capul sărmanilor ţărani japonezi? Nu, Kichijiro încerca să zică ceva diferit, ceva şi mai întristător. Tăcerea lui Dumnezeu. Trecuseră deja douăzeci de ani de când începuse prigoana; pământul negru al Japoniei a fost potopit de bocetele de jale ale atâtor creştini; sângele cel roşu al preoţilor a curs în valuri; zidurile bisericilor s-au năruit; iar în faţa acestei cutremurătoare şi nemiloase jertfe oferite Lui, Dumnezeu a rămas tăcut. Asta era problema ce se ascundea dincolo de întrebarea plină de jale a lui Kichijiro.3

Trădat de Kichijiro, Rodriques e prins de autorităţile shogūnatului şi i se spune acuzator de către unul din rândul acestora că, deşi a venit în Japonia să salveze suflete, de fapt aceste „suflete” de japonezi mor pentru el:

Şi, de câte ori e prins [un preot european], de curs va curge sânge japonez.

De câte ori trebuie să-ţi spun că japonezii sunt cei care trebuie să moară pentru visul tău egoist? E timpul să ne laşi în pace.4

Pe lângă tăcerea lui Dumnezeu, cartea lui Endō abordează marea chestiune a modului în care japonezii adoptă sau resping elemente din culturile străine. Chiar şi când japonezii de la finele veacului al XVI-lea – ne fac cunoscut, bunăoară, anchetatorii lui Rodriques – au părut să accepte creştinismul, ei l-au transformat de fapt pe

Dumnezeul creştin într-o divinitate după asemănarea lor, compatibilă cu propriile tradiţii religioase. *Tăcere* constituie o importantă anchetă intelectuală privind împrumuturile culturale ca fenomen major în istoria Japoniei.

Shogūnii Tokugawa deţineau aproape o pătrime din terenul agricol al Japoniei. În plus, ei administrau nemijlocit câteva oraşe însemnate, printre care Kyōto, Ōsaka şi Nagasaki, precum şi anumite centre miniere importante. Restul ţării era împărţit în domeniile, *han*, ale seniorilor (*daimyō*). În perioada Tokugawa existau două categorii principale de seniori: *daimyō* ereditari (*fudai*) – cei care făcuseră legământ de loialitate personală faţă de Tokugawa înainte de Sekigahara şi au fost ridicaţi la rangul de *daimyō* după această mare victorie; şi *daimyō* „din afară" (*tozama*) – cei care fuseseră asociaţi ai liderului clanului Tokugawa înainte de 1600 şi, indiferent dacă au fost prieteni sau inamici la Sekigahara, i s-au supus după ce a devenit hegemon naţional. Datorită vechii lor fidelităţi faţă de clanul Tokugawa, seniorilor feudali ereditari (*fudai*) li s-a permis să slujească în guvernul shogūnal; seniorii feudali „din afară" (*tozama*), pe de altă parte, erau excluşi de la orice formă de participare la actele de conducere de la Edo.

Teoretic, *daimyō* erau stăpâni deplini ai domeniilor (*han*). Practic, shogūnatul nu numai că le stabilea reguli de conduită, dar le limita strict şi libertatea de acţiune. Seniorii feudali, de pildă, nu aveau voie să se căsătorească sau să repare castelele de pe domeniile proprii fără permisiunea shogūnatului. Mai mult decât atât, mai ales în primul veac de guvernare Tokugawa, *daimyō* erau deseori mutaţi de pe un domeniu pe altul sau li se confiscau proprietăţile pentru diverse fapte interzise de shogūnat. Dar măsura cea mai importantă prin care shogūnii Tokugawa îi ţineau sub control pe *daimyō* era „prezenţa alternativă" (*sankin kotai*), pusă în aplicare între anii 1635 Şi *642, sistem care le cerea seniorilor feudali să petreacă

fiecare al doilea an la Curtea din Edo (jumătate dintre *daimyō* se aflau un an la Edo, iar cealaltă jumătate erau acolo în anul următor) şi să-şi lase acolo soţiile şi copiii când se întorceau pe domeniile lor. În plus faţă de descurajarea oricăror intenţii separatiste sau de răzvrătire, sistemul prezenţei alternative punea pe umerii seniorilor feudali o grea povară financiară, ce le reducea şi mai mult posibilitatea de a se opune shogūnatului.

Deşi destinat în principal să-i controleze pe *daimyō*, sistemul prezenţei alternative a avut şi alte efecte considerabile, dintre care nu toate au putut să fie prevăzute de shogūnat. Fluxul rapid şi uriaş de războinici, cu familiile şi slujitorii lor, ca şi puzderia de meşteşugari, negustori şi alte categorii de oameni au dus la creşterea enormă a populaţiei oraşului Edo, poate până la un milion, ceea ce a făcut ca acesta să devină unul dintre cele mai mari aglomerări urbane din lume. În acest timp, constantul du-te-vino al convoaielor de seniori feudali – ce număra uneori mii de oameni – de pe domenii la Edo şi înapoi a contribuit la dezvoltarea mijloacelor de transport în întreaga ţară. S-a dovedit, de asemenea, un important stimulent pentru propăşirea comerţului, dat fiind că aprovizionarea convoaielor şi satisfacerea nevoilor acestora pe drum a devenit o afacere importantă.

Sistemul prezenţei alternative a avut consecinţe importante şi în domeniul cultural, contribuind la dezvoltarea pentru prima oară a unei adevărate culturi naţionale. Astfel, de exemplu, seniorii din întreaga ţară şi slujitorii lor care se duceau periodic la Edo au fost propagatorii a ceea ce a devenit limba naţională, sau „lingua franca”, şi, în cele din urmă, limba standard a Japoniei moderne.5 Ei au favorizat şi răspândirea obiceiurilor, regulilor de comportament, a normelor de gust şi a modei, ceea ce a înlesnit pretutindeni în Japonia apariţia unui stil de viaţă comun.

Societatea Tokugawa era împărţită oficial în patru clase: samurai, ţărani, meşteşugari şi negustori. Sciziunea

socială principală a fost totuşi între clasa conducătoare a samurailor – ai cărei membri au fost chemaţi, încă de pe vremea lui Hideyoshi, să părăsească mediul rural (în cazul în care nu făcuseră deja acest lucru) şi să-şi stabilească reşedinţa în oraşele din jurul castelelor sau în cetăţi – şi oamenii de rând. Samuraii primeau subvenţii anuale fixe, în funcţie de recolta de orez de pe fostele lor domenii, şi se bucurau de o mulţime de privilegii speciale, cum ar fi dreptul exclusiv de a purta săbii şi de a omorî pe loc pe orice om de rând care i-ar ofensa.

În toată perioada războaielor provinciale, în rândul războinicilor a existat multă mobilitate socială. Doar prin inteligenţă şi pricepere în luptă, mulţi bărbaţi, unii provenind din clasa ţăranilor şi a negustorilor, au trecut de pe poziţii obscure la niveluri importante de comandă militară. Saitō Dosan (1494 – 1556), bunăoară, a început ca negustor de ulei, dar a devenit în cele din urmă *daimyō* al provinciei Mino, dându-şi fiica de soţie lui Nobunaga; iar Hideyoshi, după cum am văzut, a făcut spectaculoasa ascensiune fără precedent de la simplu ţăran la hegemon naţional. Decis să împiedice genul de răsturnări sociale care au făcut cu putinţă cariera unor oameni ca Dosan şi Hideyoshi, shogūnii Tokugawa au instituit un sistem rigid de legi pentru războinici. Acest sistem – ce prescria diferenţieri dintre cele mai amănunţite pentru toate categoriile de lucruri, inclusiv stilul reşedinţei, tipul de îmbrăcăminte, modalitatea de transport, mărimea suitei, valoarea darurilor date şi primite şi chiar, în cazul seniorilor, locul unde să stea aşezat la curtea shogūnului în castelul de la Edo – era menit să fixeze locul fiecărui samurai într-o ierarhie socială ce nu admitea nimănui promovări sau retrogradări.

Pentru că erau producătorii primari ai hranei, ţăranii ocupau locul al doilea în ordinea socială oficială. Dar, după cum a remarcat Sir George Sansom, „oamenii de stat [ai epocii Tokugawa] apreciau agricultura, dar nu pe agricultori” 6. Viaţa ţăranului obişnuit era caracterizată de

multă trudă şi de puţine bucurii. Organizaţi în sate care erau în mare măsură autonome, ţăranii erau obligaţi să cedeze o parte substanţială din producţia lor agricolă – în medie, 50% sau mai mult – samurailor, care le ofereau în schimb *unele* servicii. Resentimentul ţăranilor faţă de samurai a crescut constant de-a lungul perioadei Tokugawa, manifestându-se prin nenumărate revolte, care, deşi n-au constituit niciodată o ameninţare pentru domeniile seniorilor – şi cu atât mai puţin pentru shogūnatul însuşi –, s-au dovedit din ce în ce mai supărătoare pentru autorităţi, acestea fiind adesea obligate să accepte cererile ţăranilor.

Cei care s-au bucurat de prosperitate în epoca Tokugawa, în afară de straturile superioare ale clasei samurailor, au fost socialmente dispreţuiţii meşteşugari şi negustori, cunoscuţi în general ca orăşeni, *chonin*. Cu toate că pe termen Lung politica de izolare a limitat incontestabil – prin restricţiile sale severe în privinţa comerţului exterior şi a afluxului de tehnologie de peste mări – creşterea economică a Japoniei epocii Tokugawa, ea a asigurat în acelaşi timp o pace durabilă, care a făcut cu putinţă avântul deosebit al economiei interne, mai ales în primul veac al guvernării shogūnale. Productivitatea agricolă, de pildă, a crescut remarcabil în secolul al XVII-lea; mijloacele de transport şi de comunicare s-au îmbunătăţit în mare măsură mai ales datorită sistemului prezenţei alternative; populaţia urbană din centrele administrative şi comerciale importante, începând cu Edo, a crescut spectaculos; iar comerţul, stimulat în special de sistemul prezenţei alternative şi de extinderea considerabilă a domeniilor în care erau utilizaţi banii, a luat amploare într-un ritm ce ar fi fost de neconceput cu un secol înainte, când era limitat în principal la zonele centrale ale Japoniei şi la porturile din Kyūshū, unde veneau vase străine.

Ironia face că beneficiara prosperităţii din epoca Tokugawa a fost clasa orăşenilor, cea pe care autorităţile o

relegaseră fără putinţă de tăgadă la nivelul inferior al scării sociale. Era totuşi un lucru inevitabil. Atât samuraii, cât şi ţăranii depindeau aproape exclusiv de câştigurile provenite din agricultură şi sufereau constant de scăderea veniturilor reale ca rezultat al inflaţiei endemice; doar orăşenii – care, cu spiritul lor negustoresc, se puteau adapta fluctuaţiilor de preţ – au fost în măsură să profite semnificativ de creşterea economică din epocă. N-ar trebui să ne surprindă, aşadar, constatarea că această clasă va da naştere unei culturi pline de viaţă, exuberante, care şi-a atins maxima înflorire în epoca Genroku, la cumpăna veacurilor al XVII-lea şi al XVIII-lea. Portdrapelele culturii Genroku au fost teatrul, pictura (mai cu seamă sub forma stampelor) şi proza de ficţiune, toate acestea evoluând – sub semnul tradiţiei culturale aristocratice a Japoniei – ca forme de artă populară, burgheză.

Totuşi, înainte de a ne ocupa de artele *chonin*, să aruncăm mai întâi o privire asupra evoluţiei confucianismului în epoca Tokugawa timpurie, în măsura în care cea mai mare parte a credinţelor chinezeşti şi-au pus în mare parte amprenta intelectuală asupra perioadei. Japonezii au asimilat, desigur, gândirea confucianistă încă din primele secole de relaţii cu China, dar, vreme de peste un mileniu, atenţia intelectuală le-a fost atrasă de budism. Până aproape de epoca Tokugawa, ei ajunseseră să studieze confucianismul cu mare zel.

Una dintre trăsăturile cele mai remarcabile ale tranziţiei de la epoca medievală la cea premodernă în Japonia a fost declinul brusc al vitalităţii budismului şi afirmarea unui spirit laic. Potenţialul militar şi o mare parte a avuţiei funciare – atâta câtă mai rămăsese – a sectelor budiste medievale fuseseră distruse în procesul de unificare din secolul al XVI-lea. Şi, cu toate că budismul a rămas în mare măsură parte integrantă a vieţii de zi cu zi a oamenilor, el nu doar că a încetat să prezinte interes pentru mulţi intelectuali japonezi, ci a atras pur şi simplu dispreţul şi ostilitatea unora dintre ei.

Manifestarea viguroasă şi plină de culoare a creativităţii artistice în epoca Momoyama a reprezentat prima reacţie majoră la atmosfera întunecată a Evului Mediu. Odată cu apariţia epocii Tokugawa, această reacţie s-a extins şi la sfera intelectuală, stimulând ampla renaştere a confucianismului. Interesant este – aşa cum am observat într-un capitol anterior – că religia budistă, şi în special secta zen, este cea care a deschis calea stimulării studiilor confucianiste în epoca Tokugawa. Preoţii zen japonezi au studiat asiduu, cel puţin din veacul al XIV-lea, doctrina neoconfucianismului Song, producând în secolele ce au urmat un corpus de cercetări care au stat în final la baza învăţăturii neoconfucianiste din epoca Tokugawa.

Neoconfucianismul s-a constituit în epoca Song, în China, parţial ca reacţie la budism – care, de pe la mijlocul perioadei Tang, a ajuns ţinta unor critici crescânde, fiind considerat o religie străină şi dăunătoare – şi, în parte, ca încercare de revitalizare a valorilor şi instituţiilor confucianiste indigene. Totuşi, în procesul de elaborare, neoconfucianismul a asimilat multe elemente fundamental budiste, inclusiv o complexă cosmologie şi o structură metafizică. Dintre diversele şcoli neoconfucianiste apărute în China, învăţăturile marelui filosof din secolul al XII-lea Chu Hsi (1130 – 1200) sunt cele care au fost în cele din urmă acceptate ca doctrină confucianistă clasică. De la începutul secolului al XIV-lea până la abolirea sistemului de examinare7 în 1905, neoconfucianismul lui Chu Hsi a fost studiat cu toată silinţa şi împrospătat de nenumărate generaţii ce candidau la treptele oficiale de promovare şi la intrarea în clasa ministerială care, în mod tradiţional, erau acordate de Curtea chineză.

Neoconfucianismul lui Chu Hsi a fost acceptat şi în Japonia drept filonul clasic al confucianismului de shogūnatul Tokugawa. Deşi autorităţile shogūnatului şi intelectualii epocii Tokugawa manifestau în general un interes scăzut faţă de latura piu* metafizică a învăţăturilor

lui Chu Hsi, ei i-au considerat filosofia ca extrem de folositoare pentru justificarea ori legitimarea ideologică a structurii feudale statale şi sociale apărute în Japonia în secolul al XVII-lea.

Filosofia neoconfucianistă a lui Chu Hsi e un sistem dualist, bazat pe conceptul de*ri*, „principiu”, şi *ki*, termen ce nu pare a avea o traducere exactă, dar care a fost redat prin „eter” sau „substanţă”. Esenţa tuturor lucrurilor rezidă în propriul lor principiu (îi), care, la oameni, înseamnă natura lor de bază. Dar această natură, care în tradiţia clasică a gândirii confdcianiste este considerată inerent „bună”, devine ininteligibilă prin acţiunea lui *ki*, o forţă stăpânită de pasiuni şi alte afecte producătoare de rău. Ţelul fundamental al practicării neoconfucianismului este de a linişti nebulosul *ki* al cuiva, pentru a permite naturii sale (*îi*) să strălucească. Persoana care atinge acest scop devine un înţelept, substanţa sa, îi pare să devină una cu principiul universal, cunoscut drept „principiul fundamental suprem” (*taikyoku*), care domină toate lucrurile.

Neoconfucianismul propunea două metode de primă importanţă pentru purificarea lui *îi*, una obiectivă, iar cealaltă subiectivă.8 Cea obiectivă era acumularea de cunoştinţe prin „cercetarea lucrurilor”, sintagmă preluată de Chu Hsi din lucrarea chineză clasică *Marea învăţătură* (*Ta hsiieh*). În miezul lucrurilor de cercetat era istoria, în care se afla cunoaşterea modului în care conducătorii cei mari şi înţelepţi din trecut au condus prin propriul lor exemplu moral. Astfel, suveranii şi miniştrii lor trebuiau să cunoască istoria, pentru ca, studiind lecţiile oferite de ea, să prevadă în timp o cale proprie de cârmuire. Independent de orice îndrumare practică privind asigurarea unei domnii luminate, accentul pus de neoconfucianism pe cercetarea istorică s-a dovedit în general un stimulent extraordinar pentru ştiinţa de carte şi învăţătură de-a lungul epocii Tokugawa; 9 şi, aşa cum vom vedea în capitolul următor, el a înlesnit şi dezvoltarea unor

alte domenii, heterodoxe, de studii intelectuale.

În vreme ce metoda obiectivă de purificare a lui *îi* era în deplină concordanţă cu tradiţia confucianistă, metoda subiectivă părea să fi fost preluată aproape nemijlocit din budism şi, în special, din zen. Metoda „protejării propriului suflet prin păstrarea fermă a sobrietăţii" e cea care implică limpezirea lui *îi* prin metode similare cu meditaţia zen. Acest lucru nu înseamnă, fireşte, că neoconfucianismul şi budismul zen erau în vreun fel similare. În timp ce zen şi budismul îi îndemnau de regulă pe oameni să renunţe la lumea aceasta împovărată de suferinţă, aflată în perpetuă mişcare, şi să caute să intre pe tărâmul transcendent al fericirii (în cazul budismului zen, prin *satori*, „iluminare"), neoconfucianismul susţinea că lumea fizică se bazează pe o ordine morală esenţialmente perfectă, ce poate fi cunoscută prin dezvăluirea, pe scară mică, a lui *îi* şi, pe scară mare, a principiului fundamental suprem. Pe scurt, în timp ce budismul aspira la perfecţiune în altă lume, neoconfucianismul o căuta în lumea aceasta.

Centrul de interes al doctrinei neoconfucianiste privind această lume s-a axat pe învăţătura de bază a lui Confucius însuşi, care a fost umanismul său. Iar, din acest punct de vedere, neoconfucianismul, în armonie cu toate celelalte şcoli confucianiste, s-a preocupat în primul rând de comportamentul şi faptele oamenilor *hic et nunc*. Ordinea socială necesita structurarea ierarhică strictă a claselor şi punerea de acord a tuturor oamenilor în privinţa obligaţiilor impuse de cele cinci relaţii umane de bază: relaţia dintre tată şi fiu, dintre stăpân şi supus, dintre soţ şi soţie, dintre fraţi mai mari şi fraţi mai mici şi cea dintre doi prieteni. E uşor de imaginat cât de atractive socoteau cârmuitorii Japoniei epocii Tokugawa că sunt aceste structuri sociale deosebit de conservatoare, care-i chemau pe oamenii de pretutindeni să-şi accepte soarta fără să crâcnească şi să pună mare preţ doar pe îndeplinirea îndatoririlor de pietate filială şi de loialitate faţă de seniorul feudal. Ierarhia socială din epoca

Tokugawa (întemeiată pe samurai, ca stăpâni, şi pe ţărani, meşteşugari şi negustori, ca supuşi) îşi avea de fapt originea în Evul Mediu. Neoconfucianismul, importat din China, a validat această ierarhie ca bazată pe legi socotite a fi la fel de imuabile ca şi legile naturii înseşi.

O mare parte din creditul privind statornicirea şi difuzarea neoconfucianismului lui Chu Hsi i se atribuie în mod tradiţional lui Hayashi Razan (1583 – 1657), om cu diverse realizări ştiinţifice, care s-a aflat în slujba a patru shogūni, de-a lungul unei perioade de peste cincizeci de ani. Reputat teoretician confucianist, istoric şi specialist în jurisprudenţa precedentului judiciar, s-a socotit că Razan a contribuit mai mult decât oricine la promovarea învăţăturii neoconfucianiste a lui Chu Hsi ca principal crez al shogūnatului Tokugawa. Recent însă, cercetătorii au pus sub semnul întrebării nu doar rolul lui Razan în atragerea shogūnatului spre neoconfucianismul lui Chu Hsi, ci chiar şi datarea momentului în care acest crez a fost acceptat drept bază a filosofiei oficiale a shogūnatului.10

Prima sarcină a neoconfucianismului în epoca Tokugawa a fost să se elibereze de budism – sarcină ce a fost îndeplinită de Fujiwara Seika (1561 – 1619) şi Razan, amândoi preoţi budişti la început şi abia mai târziu acceptaţi ca predicatori confucianişti. Se pare însă că abia mai târziu, în secolul al XVII-lea – la multă vreme după moartea lui Razan –, şi-a îndreptat shogūnatul atenţia în mod serios spre neoconfucianism. În acest proces, cei din familia Hayashi, în decursul generaţiilor ce i-au urmat lui Razan, au devenit statornicii sfetnici confucianişti oficiali ai shogūnatului şi şefii ereditari ai academiei confucianiste din Edo.

Deşi neoconfucianismul a constituit fără îndoială un preţios instrument ideologic pentru shogūnat şi un puternic stimul pentru învăţământ în epoca Tokugawa, el a exercitat şi o vagă influenţă asupra literaturii şi artelor în general. Confucianiştii au fost întotdeauna profund preocupaţi de moralitate în primul rând, iar preferinţa lor

pentru literatura didactică a avut de multe ori ca rezultat scrieri foarte plictisitoare. Dar poate că cel mai grăitor exemplu al modului în care simţul confucianist al decenţei şi discreţiei a înăbuşit creativitatea artistică în perioada Tokugawa poate fi observat în istoria remarcabilei şcoli de pictură Kano.

De pe vremea lui Masanobu, la sfârşitul secolului al XV-lea, artiştii Kano i-au slujit pe conducătorii militari ai Japoniei care s-au succedat la putere – casele Ashikaga, Nobunaga şi Hideyoshi şi, la scurt timp după instituirea shogūnatului Tokugawa, ei au intrat în slujba noilor conducători militari din Edo. Fiul lui Kano Eitoku, Mitsunobu (1565 – 1608), care-şi ajutase tatăl la decorarea castelului lui Nobunaga de la Azuchi, iar mai târziu a realizat numeroase lucrări pentru Hideyoshi, a fost chemat în ultimii săi ani de viaţă de Ieyasu, pentru a decora castelul de la Edo. Dar cel care a întemeiat sau „a repus în drepturi" cu adevărat gruparea Kano drept şcoala oficială a pictorilor shogūnali în epoca Tokugawa a fost nepotul lui Eitoku, Tanyu (1602 – 1674), care s-a mutat definitiv la Edo în 1614. Cu timpul, au ajuns să existe patru ramuri principale şi douăsprezece secundare ale grupării Kano, toate angajate de shogūnat cu remuneraţie. Mai mult decât atât, mulţi dintre purtătorii apelativului Kano au fost angajaţi de seniorii feudali ca propriii lor artişti oficiali *han*. Diverşi maeştri ai Şcolii Kano şi-au asigurat astfel un cvasimonopol al numirilor de pictori pentru noua elită militară Tokugawa. Dornici să le fie pe plac maeştrilor – profund pătrunşi de moralitatea confucianistă – şi fără tragere de inimă în privinţa înnoirilor, artiştii Kano de după Tanyu au produs puţine lucrări de reală valoare. Dimpotrivă, cele mai bune picturi ale epocii Tokugawa poartă semnătura altor artişti.

Un eminent artist de la începutul secolului al XVII-lea şi unul dintre cei mai valoroşi pictori din întreaga istorie a Japoniei este Tawaraya Sotatsu (mort în anul 1643), provenind dintr-un neam de negustori, care s-a inspirat din

vechea tradiţie culturală a Curţii imperiale. Deşi nu ştim aproape nimic despre viaţa personală a lui Sotatsu, putem deduce unele dintre influenţele care şi-au pus amprenta asupra sa din strânsa relaţie pe care a avut-o cu *un* alt remarcabil artizan şi artist al epocii, Honami Koetsu (1558 – 1637).

Fig. 49. Rulou cu poem de Sotatsu şi Koetsu (*Muzeul de Artă din Seattle*)

Koetsu, fiul unei familii de negustori din Kyōto care se ocupa cu vânzarea de săbii de calitate superioară, a fost o persoană foarte talentată în multe domenii, inclusiv în ceremonia ceaiului, producerea şi decorarea ceramicii şi a vaselor lăcuite, pictură şi – poate cel mai notabil dintre toate – caligrafie. Într-adevăr, unele dintre cele mai preţioase opere de artă ce s-au transmis din această perioadă sunt „pergamentele cu poeme", realizate în colaborare de Koetsu şi Sotatsu, pe care Koetsu înscria poezii *waka* (luate adesea din vechi antologii ţinute la mare preţ, precum *Kokinshu*, din secolul al X-lea, şi *Shinkokinshu*, de la începutul veacului al XII-lea) peste picturile cu flori, iarbă şi animale ale lui Sotatsu (fig. 49).

Atât Koetsu, cât şi Sotatsu erau reprezentanţi ai clasei negustoreşti superioare din oraşe – mai cu seamă Kyōto, Nara şi Sakai din provinciile centrale – înfloritoare din punct de vedere comercial în Evul Mediu târziu şi în epoca Momoyama. Numeroşi artişti şi oameni de cultură renumiţi, de la maestrul de ceai Shuko din epoca Higashiyama la Sen no Rikyu din vremurile lui Hideyoshi,

proveneau din prospere familii de negustori din aceste oraşe şi fuseseră admişi în cele mai înalte cercuri ale elitei de curteni şi războinici. În epoca Tokugawa, asistăm, firește, la continuarea dezvoltării pe plan intern a comerţului şi la apariţia de noi centre urbane la Ōsaka şi Edo, oraşe care în secolul al XVII-lea au dat naştere unei culturi burgheze pe gustul majorităţii orăşenilor din clasele mijlocii şi inferioare. Prin urmare arta lui Koetsu şi Sotatsu a făcut parte din direcţia „mai înaltă" sau mai tradiţională a mişcării culturale din vremurile anterioare epocii Tokugawa, ei înşişi fiind membrii unei clase odinioară privilegiate de negustori, ale cărei influenţă şi statut intraseră în declin.

Deşi Sôtatsu a pictat în diverse stiluri, pe diferite formate, inclusiv pe rulouri orizontale şi evantaie pliabile (familia sa se ocupa, se pare, de confecţionarea evantaielor), este renumit mai cu seamă pentru lucrările sale în tradiţia artei decorative monumentale a lui Kane Eitoku şi a contemporanilor săi din epoca Momoyama. Cu toate acestea, Sôtatsu a fost, mai mult decât predecesorii săi din epoca Momoyama, un artist Yamato, deoarece, pentru multe dintre cele mai importante picturi ale sale, a preferat să aleagă, în locul celor chinezeşti, teme din trecutul cultural japonez. Două dintre cele mai cunoscute opere ale sale sunt paravane inspirate de scene din *Povestea lui Genji* şi de dansul *bugaku*, foarte popular în epoca Nara.

Sôtatsu a fost un excelent maestru în arta sa nu doar

în ceea ce priveşte utilizarea trăsăturii puternice şi sigure de penel şi combinarea culorilor (inclusiv fundalurile în foiţă de aur, caracteristice stilului decorativ matur), ci şi din punctul de vedere al simţului desenului şi al capacităţii de a exploata – la un nivel superior faţă de toţi cei dinaintea lui – geometria picturii de paravan. Opere precum *Paravanul Genji* sunt cu adevărat extraordinare pentru privitorul modern ca studii privind forma şi plasarea obiectelor, ce par uimitor de asemănătoare în maniera de abordare – nu în conţinut – cu cea a artiştilor occidentali, începând cel puţin cu Cézanne şi cu postimpresioniştii.

Succesorii lui Sôtatsu au fost doar nişte imitatori, dar şcoala de artă decorativă a mai dat naştere unui mare maestru la sfârşitul secolului al XVII-lea, în persoana lui Ogata Kôrin (1658 – 1716).11 Ca şi Sôtatsu şi Kôetsu (cu care era rudă îndepărtată), Kôrin e descendentul unei familii de negustori care a prosperat în Kyōto începând cu epoca Momoyama, având chiar legături personale şi de afaceri cu Hideyoshi, iar mai apoi cu familia Tokugawa şi cu familia imperială. Familia Ogata comercializa textile, multe dintre ele bogat lucrate, în stiluri ce au devenit populare pentru vestimentaţia de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi din secolul al XVII-lea; fără îndoială, remarcabilul simţ de desenator al lui Korin provenea în parte din buna cunoaştere a articolelor comercializate de familie. De fapt, Korin însuşi a devenit mai târziu unul dintre cei mai des imitaţi designeri de kimonouri de tip *kosode* (cu mâneci scurte), un articol de îmbrăcăminte de primă importanţă din epoca Tokugawa.

Străbunicul lui Korin se căsătorise cu sora lui Koetsu, iar bunicul său participase la activităţile unei colonii de artişti înfiinţate de Koetsu la Takagamine, la periferia oraşului Kyōto. Tatăl său, Ogata Soken, a păstrat interesul familiei pentru şcoala de artă Koetsu-Sotatsu. Din păcate însă, Soken a fost mai puţin în măsură decât predecesorii săi să-şi rupă, din activitatea sa, timp liber pentru

preocupări artistice, chiar în perioada sa agoniseala familiei Ogata începând să se epuizeze. Cu toate acestea, Korin a avut la dispoziţie în tinereţe tot ce-i trebuia şi, din toate relatările, a devenit im adevărat libertin demn de epoca Genroku, frecventând cartierele rău-famate şi ducând o viaţă de huzur şi stricăciune morală.

Până când, prin 1693, n-a mai avut bani şi a fost silit să se împrumute de la fratele său mai tânăr, Kenzan (1663 – 1743), care a devenit el însuşi un remarcabil olar şi pictor, Korin nu s-a gândit serios la necesitatea de a găsi o slujbă permanentă. A început prin a colabora cu Kenzan – în acelaşi fel în care Sotatsu a făcut echipă cu Koetsu decorând numeroase piese de ceramică fină produse de fratele său. Dar, cu toate că a făcut asta şi a executat şi diverse alte tipuri de opere de artă, Korin, ca şi Sotatsu, şi-a câştigat renumele ca pictor de paravane.

Korin a fost ultimul dintre marii artişti decoratori ai Japoniei de la începutul epocii moderne şi se poate spune că a perfecţionat stilul decorativ până la cel mai înalt nivel. Era un mare admirator al operelor lui Sotatsu şi chiar a copiat multe dintre creaţiile timpurii ale maestrului. Dar, în timp ce Sotatsu îşi concepuse operele – precum *Paravanul Genji* – utilizând teme familiare şi uşor de recunoscut, picturile cele mai cunoscute ale lui Korin sunt realizate într-o manieră pur picturală şi decorativă. Acest aspect se poate vedea limpede în *Paravanul cu irişi*, una dintre cele mai renumite picturi japoneze. Paravanul e inspirat realmente dintr-un episod din *Poveştile de la* /se datând din secolul al X-lea, în care Narihira ia masa la marginea unui dram în apropierea căruia cresc irişi, fiind provocat de un însoţitor să compună un poem *waka* despre „Sentimentele unui călător”.

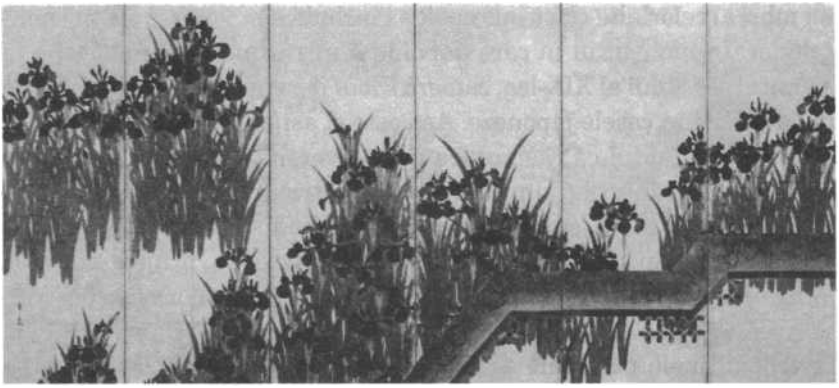


Fig. 50. Irişi şi pod de Ogata Korin, operă inspirată din Paravan cu irişi, una dintre cele mai renumite picturi japoneze (Muzeul Metropolitan de Artă, Fundaţia „Donaţia Louisa E. McBurney”, 1953)

şi să utilizeze silabele cuvântului *kakitsubata*, „iris”, la începutul fiecăruia dintre cele cinci versuri ale sale. Korin n-a încercat să reproducă povestirea însăşi, ci a plasat pur şi simplu irişi într-un mod „dematerializat”, pe un fond auster, realizat din foiţă de aur. Cu florile lor albastre şi frunzele verzi ce asigură un contrast puternic cu auriul care domină paravanul, irişii parcă dansează dinaintea ochilor privitorului (fig. 50).

Am remarcat că în cursul veacului al XV-lea şi-a făcut apariţia un stil de cameră rezidenţială, stilul *shoin*, ce a evoluat pornind de la modelul unui gen de cabinet de lucru sau bibliotecă din templele zen. Caracteristicile de bază ale camerei *shoin* cuprindeau rogojinile *tatami* (ce acopereau în întregime podeaua), uşi culisante *fusuma* şi *shoji*, *o* firidă (*tokonoma*), rafturi asimetrice şi o masă joasă, încorporată, numită *shoin* (de la care şi-a luat numele întreaga cameră). Toate aceste elemente au fost însă pe deplin integrate abia în epoca Momoyama şi la începutul epocii Tokugawa, pentru a forma stilul *shoin* matur. În acest proces, au prins formă trei versiuni: *un* stil *shoin* fastuos, pentru amenajarea de camere care să slujească drept cadru funcţiilor publice şi ritualurilor elitei de samurai (shogūn şi *daimyō*); *un* stil intim – în

numeroase cazuri, simplu şi nepretenţios –, utilizat îndeosebi în cazul locuinţelor private ale samurailor; şi un stil special numit *sukiya* (literal, „clădire sau cameră pentru degustare”), adaptat nevoilor de ceremonie a ceaiului. Legea interzicea în regimul Tokugawa folosirea stilului *shoin* în casele tuturor, cu excepţia samurailor, dar, cu trecerea timpului, membri ai celorlalte clase au reuşit să includă elemente *shoin* în camerele lor. În momentul în care Japonia a intrat în era sa modernă la sfârşitul secolului al XIX-lea, camera *shoin* devenise prototipul camerei rezidenţiale în casele japoneze. Aşa este şi astăzi.

Pe lângă faptul că răspundea unei diversităţi de gusturi privind aranjamentul interior şi preferinţele estetice, camera *shoin* a satisfăcut, prin adaptare, cerinţele de diferenţiere a statutului social, atât de importante în societatea Tokugawa, mai cu seamă printre samurai. Pe vremuri, când locuinţele şi cea mai mare parte a celorlalte construcţii aveau podele de lemn lustruit, statutul social se recunoştea prin faptul că unele persoane se aşezau pe rogojini, iar altele direct pe podea, sau prin folosirea rogojinilor de diverse mărimi ori cu diferite desene marginale. Când rogojinile *tatami* de dimensiuni egale (fiecare măsurând aproximativ *un* metru optzeci pe nouăzeci de centimetri) au fost utilizate la acoperirea întregii podele din camera în stil *shoin*, s-a simţit totuşi nevoia altor mijloace de etalare a diferenţelor de statut social, cel puţin între oaspetele de onoare şi ceilalţi prezenţi la o întrunire. În locuinţele particulare, s-a stabilit ca loc de onoare cel din faţa firidei (consemnările relatează despre cazuri în care oaspetele cel mai preţuit a fost aşezat *în* firidă). În camerele în stil *shoin* fastuos, deosebirea de statut dintre locul ocupat de persoana oficială de rangul cel mai înalt şi celelalte se marca suplimentar prin plasarea acesteia pe o porţiune a podelei structural mai înaltă cu o treaptă decât restul.

Probabil cel mai bun exemplu de cameră în stil *shoin* fastuos – rămasă până în zilele noastre – e sala de primire

de la Castelul Nijo din Kyōto. Una dintre cele mai populare opriri pe itinerarele turistice din Kyōto, castelul a fost construit de shogūnatul Tokugawa drept reşedinţă pentru shogūn, când acesta vizita capitala imperială. Utilizat în două împrejurări de cel de-al treilea shogūn, Iemitsu (shogūn între 1623 – 1651), castelul a rămas neocupat (cel puţin de către shogūni) timp de peste două secole, până în ultimii ani ai shogūnatului Tokugawa. Sala de primire a Castelului Nijo e separată în două părţi distincte: o parte „de sus", pentru shogūn, şi una „de jos", pentru seniorii feudali (*daimyō*) prezenţi în faţa lui. Deşi diferenţa dintre partea superioară şi cea inferioară este de doar o treaptă, forma dreptunghiulară a sălii şi utilizarea a doua rânduri de frize (un rând la înălţimea de trei cincimi a peretelui, iar cealaltă la marginea plafonului) pentru a-i accentua orizontalitatea conferă o poziţie spectaculoasă, impunătoare pentru oricine e aşezat în partea superioară. Impactul

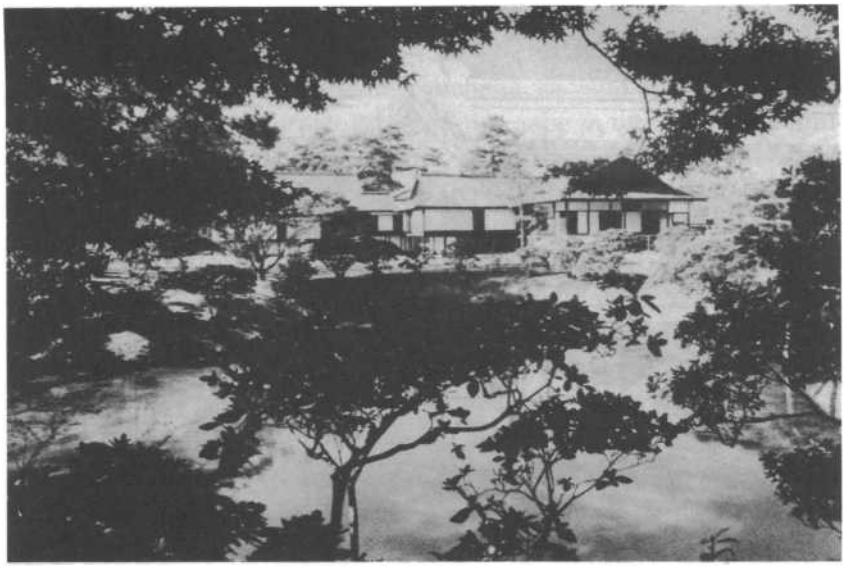


Fig. 51. Palatul Izolat Katsura (*fotografie de Joseph Shulman*)

acestei ambianţe este accentuat de prezenţa unei firide imense în peretele din spate – adică peretele în faţa

căruia, în vremea shogūnatului, stătea shogūnul.

Deşi al doilea dintre cele trei tipuri de arhitectură în stil *shoin* menţionate mai sus a fost prevăzut de legea shogūnală, după cum s-a arătat, exclusiv pentru samurai, de departe cel mai frumos exemplu al unei asemenea arhitecturi care ne-a parvenit din perioada Tokugawa – ba chiar una dintre cele mai mari capodopere de arhitectură din întreaga istorie a Japoniei – este Palatul Izolat Katsura de la sud-vest de Kyōto, construit aproximativ în perioada 1616 – 1660 de o ramură a familiei imperiale (fig. 51). Structurile neregulate ale acestui palat, care i-au influenţat profund în secolul XX atât pe arhitecţii japonezi, cât şi pe cei străini, combină elementele arhitecturii japoneze – puritatea liniei, simplitatea ornamentaţiei, armonizarea clădirilor cu grădinile şi lacurile din jur, variabilitatea spaţiului prin mobilitatea pereţilor despărţitori ai încăperilor –, care vor constitui pentru totdeauna un izvor de admiraţie şi încântare estetică.

Iată ce spun doi experţi despre Palatul Izolat Katsura: „Vila Katsura este probabil cel mai reuşit exemplu japonez de integrare a arhitecturii şi a mediului său natural. Rusticele căsuţe de ceai izolate în colţuri de grădină, pietrele ce duc de la iaz la complexul *shoin*.

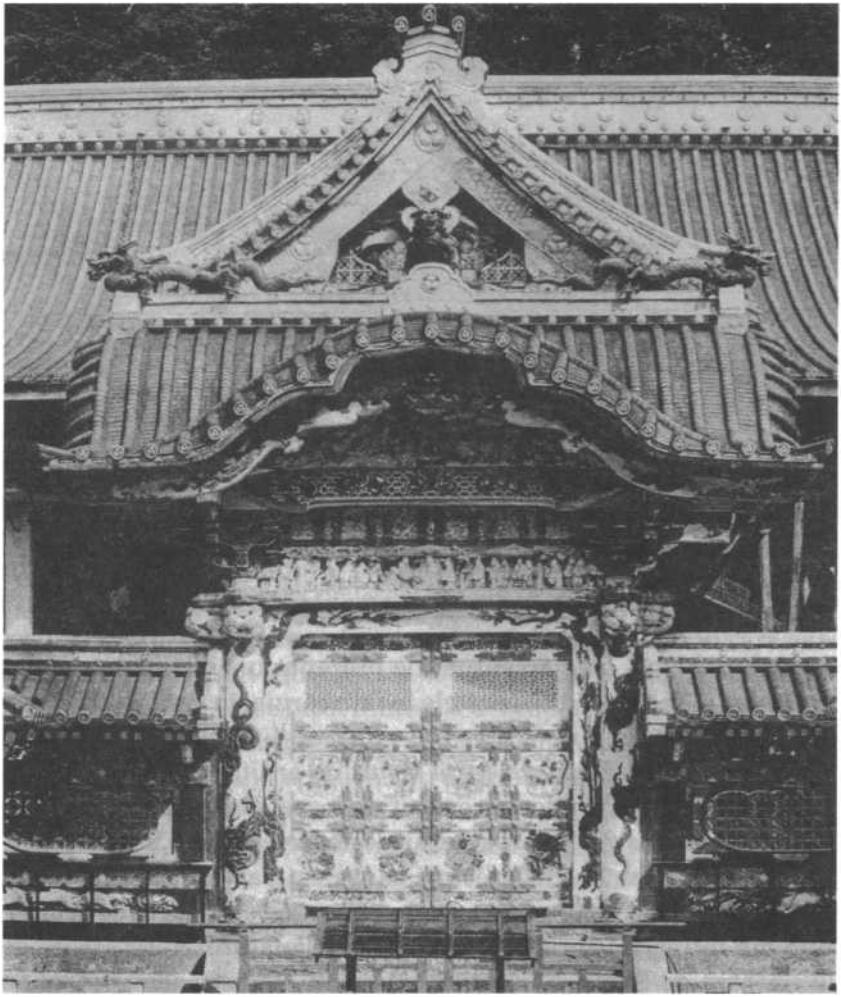


Fig. 52. Sanctuarul Toshogu de la Nikko (*Consulatul General al Japoniei*. New York)

verande deschise şi paravane exterioare mobile, toate contribuie la această interrelaţie". 12 Referinţa de aici la căsuţele de ceai rustice ne atrage atenţia asupra faptului că Palatul Katsura, cu cele câteva refugii ale sale pentru delectare cu ceai sau pentru pregătirea ceremoniei ceaiului, este de asemenea un excepţional exemplu din categoria celui de-al treilea stil *shoin*, stilul casei de ceai, *sukiya*.

O ultimă operă arhitecturală din epoca Tokugawa ce trebuie pusă în evidenţă este Templul Toshogu de la Nikko (fig. 52). Actualii vizitatori ai Japoniei care participă la excursii de câteva ore cu trenul de la Tokyo la Nikko vor fi încântaţi să privească minunatul decor cu munţi şi păduri. Vor fi uimiţi, de asemenea, să vadă un sanctuar alcătuit din clădiri viu colorate, acoperite aproape în totalitate cu o mulţime de sculpturi şi alte ornamente, adevărate minuni de măiestrie. Acest mare sanctuar a fost construit în secolul al XVII-lea de shogūnat ca loc de odihnă veşnică al lui Ieyasu, pe care regimul Tokugawa îl declarase zeitate naţională cu numele de Tosho Dai-Gongen („Marele Avatar care Iluminează Răsăritul”). De-a lungul perioadei Tokugawa rămase, Sanctuarul Toshogu a fost vizitat în nenumărate împrejurări de shogūni, trimişi ai Curţii imperiale şi chiar soli străini (din Coreea şi Ryūkyū).

Calendaristic, epoca Genroku a durat din 1688 până în 1703, dar, cultural, se consideră în general că această epocă a durat aproximativ o jumătate de veac – din, să zicem, 1675 până în 1725. Ceea ce a pus bazele dezvoltării unei culturi de orientare burgheză a fost aproape un secol de pace şi constanta sporire a activităţii comerciale. Creşterea economică a fost, desigur, aproape în întregime de natură internă, dar, în mare parte din cauza limitărilor stricte ale comerţului exterior impuse de politica de izolare, a început să se diminueze simţitor chiar cu începere din epoca Genroku. Cu toate acestea, avansul comercial din primul secol de regim Tokugawa a fost suficient pentru a aduce în prim-plan, pentru prima oară în istoria Japoniei, o clasă numeric semnificativă şi prosperă de negustori, care, deşi socotită drept inferioară de către stăpânii samurai, a început să-şi afirme independenţa socială şi culturală.

Alţi factori care au contribuit la înflorirea culturii Genroku au fost răspândirea rapidă a învăţământului şi a ştiinţei de carte în rândul tuturor claselor în veacul al XVII-lea, precum şi transformarea războiului dintr-o realitate

practică, cum a fost de-a lungul epocii medievale, în ceva mai mult decât o amintire îndepărtată. Samuraii continuau să-şi poarte cu ostentaţie săbiile şi-şi mai etalau manierele marţiale, dar, în general, se resemnaseră cu faptul că funcţia lor aparent permanentă era să practice artele păcii mai degrabă decât pe cele ale războiului.

Un rezultat al sporirii însemnate a numărului de persoane instruite, a bogăţiei şi a timpului liber pentru mulţi, mai ales pentru negustori, în epoca Genroku a fost cererea crescândă de cunoştinţe şi dorinţa de instruire în domeniul „divertismentelor elegante" (*yugei*), ca, de pildă, ceremonia ceaiului, aranjamentul floral, identificarea tămâii, cântatul la instrumente muzicale, dansul, psalmodierea. În Evul Mediu, multe dintre aceste „divertismente" – privite drept „metode" – au fost considerate îndeletniciri cât se poate de serioase, cunoştinţele legate de ele fiind transmise frecvent în secret de la o persoană la alta (bunăoară, de la maestru la discipol). În Evul Mediu japonez, se credea că studierea metodei aranjamentului floral (*ka-do* – n.tr.) sau a metodei identificării diferitelor esenţe de tămâie, pentru a numi doar două astfel de metode, ar putea duce la starea de iluminare budistă.

În epoca Tokugawa, cea mai mare parte dintre secretele diverselor metode medievale au fost dezvăluite tuturor celor care doreau să le cunoască în procesul de comercializare a acestor metode şi de transformare a lor în divertismente elegante. Au fost publicate numeroase cărţi care dădeau explicaţii privind diferitele tipuri de divertisment şi care conţineau instrucţiuni despre modul în care trebuiau puse acestea în operă, iar pentru a oferi instruire personală, au fost deschise şcoli mai mari sau mai mici.

Scriitorul Saikaku (despre care vom discuta mai jos) nota: „Până la vârsta de treisprezece ani, omul e lipsit de discernământ. De la vârsta de treisprezece ani la cea de douăzeci şi patru sau douăzeci şi cinci de ani, este sub

controlul părinţilor. De atunci şi până la patruzeci şi cinci de ani, trebuie să muncească pentru sine şi să-şi facă o familie. După aceea însă, se poate dedica fără restricţii căutării delectărilor". 13 O cale spre delectare o constituiau divertismentele elegante, şi ne-au parvenit multe istorisiri despre cei care au lăsat deoparte orice reţinere şi s-au dăruit lor. Iată, de pildă, povestea unui negustor care, datorită norocului din naştere, n-a trebuit să aştepte până la vârsta de patruzeci şi cinci de ani, sugerată de Saikaku, pentru a petrece timpul în mod agreabil:

De pe vremea tatălui său fusese crescut în lux, astfel că totdeauna i-a lipsit spiritul negustoresc. Trăia pe picior mare şi se dădea în vânt după ustensilele fine de ceai şi saloanele de ceai... Avea gusturi dintre cele mai extravagante, şi-a construit tot soiul de clădiri şi avea grădini cu ceai şi saloane de ceai care le întreceau în eleganţă pe ale altora... Şi acum vorbesc oamenii de el... Abia dacă se interesa de afaceri, petrecându-şi timpul în distracţii.14

Iată povestea unui alt negustor dăruit plăcerii, a cărui pasiune era axată în special, ca şi în cazul primului, pe ceremonia ceaiului:

[El] a devenit din cale-afară de destrăbălat şi a cheltuit banii, lăsându-se pradă promiscuităţii... îmbrăţişând profesia de maestru de ceai, a continuat

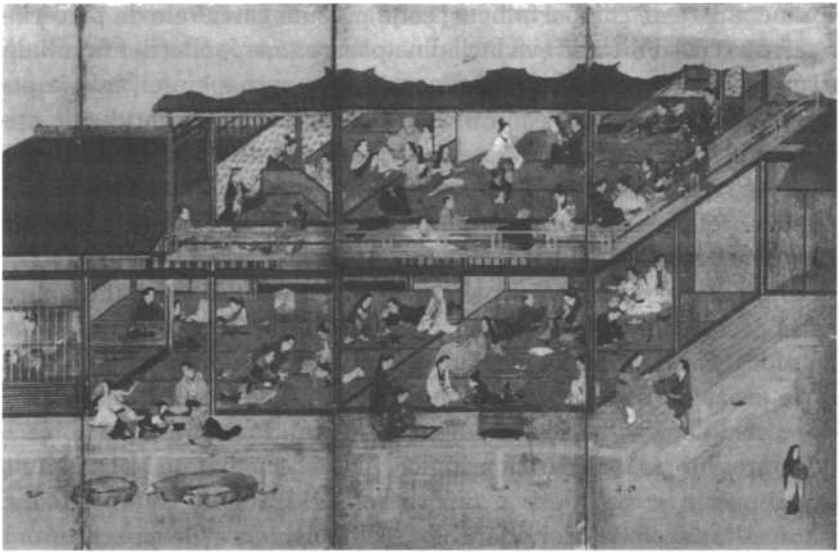


Fig. 53. „Casă de distracţii” (detaliu) de pe la mijlocul anilor 1640 (*Academia de Arte din Honolulu*, *Donaţia Robert Allerton*, *igho* [2758.1])

exact cum îi făcea plăcere, astfel că în cele din urmă a orbit şi a murit la vârsta de patruzeci şi doi sau patruzeci şi trei de ani. Şi, cum averea i se tot micşora din pricina acestor lucruri, şi-a amanetat ustensilele şi altele şi a dat faliment când banii împrumutaţi unor *daimyō* nu i-au fost returnaţi.15

Roditorul fundament al culturii urbane l-au constituit cartierele de plăceri şi distracţii, care s-au format, aproape ca nişte enclave extrateritoriale, în marile oraşe: cartierul Yoshiwara la Edo, Shinmachi la Ōsaka şi Shimabara la Kyōto (fig. 53). Abundând de bordeluri, teatre, saloane de ceai, băi publice şi felurite alte locuri de divertisment sau de rendez-vous, aceste cartiere erau faimoasele „lumi plutitoare” („*ukiyo*) din – deopotrivă – realitatea şi legendele Tokugawa. *Ukiyo*, deşi folosit explicit din această perioadă pentru a desemna o astfel de lume interlopă, însemna, în sensul cel mai larg, insubstanţială şi mereu-schimbătoarea existenţă în care e prins omul. Pentru budiştii din Evul Mediu, ea desemna o existenţă mizerabilă şi împovărată de durere, iar ukiyo16 ducea conotativ cu

gândul la tristeţea fundamentală a vieţii; în epoca Genroku însă, termenul a căpătat tot mai frecvent înţelesul de lume plăcută, tocmai pentru că este în permanentă schimbare, incitantă şi mereu nouă.

Ţinând seama de presiunea enormă pe care societatea Tokugawa o exercita asupra individului ca să se conformeze rigidelor reguli confucianiste de comportament, zone precum cartierele de plăceri – ce ofereau posibilitatea evadării din apăsarea răspunderilor familiale şi profesionale – erau supape de securitate aproape esenţiale împotriva tulburărilor sociale manifeste. Cu toate că shogūnatul a menţinut neîntrerupt un control atent în ceea ce le priveşte, respectivele cartiere se autoguvernau în mare măsură. Diferenţele sociale bazate pe naştere sau statut însemnau puţin lucru în respectivele incinte: banii, nu arborele genealogic, aveau întâietate în „lumea plutitoare”.

Unul dintre primii şi cei mai importanţi cronicari ai vieţii burgheze a fost poetul şi autorul de proză de ficţiune Ihara Saikaku (1642 – 1693). Născut într-o familie de negustori din Ōsaka, Saikaku a început să scrie proza de ficţiune care i-a adus cea mai statornică faimă abia după ce a depăşit vârsta de patruzeci de ani. Principalul său obiect de interes literar în decursul primilor săi ani de activitate l-a constituit genul poetic *haikai*, derivat din versurile legate ale Evului Mediu. Ca rezultat al eforturilor diferitelor şcoli inovatoare (despre care vom discuta mai târziu), *haikai* a fost eliberat de încorsetările stilistice şi topice care făcuseră ca versurile legate – asemenea genului de poezie *waka* înaintea lor – să fie practic lipsite de originala lor putere de expresie. Iar, în cazul unui dibaci mânuitor de cuvinte precum Saikaku, *haikai* a reprezentat un eficient mecanism de versificare plină de viaţă şi de duh. Poetul Saikaku pare să fi fost totuşi interesat mai mult de cantitate decât de calitate. Angajându-se în competiţii-maraton cu un singur participant, el a compus uluitorul total de douăzeci şi trei de mii cinci sute de

haikai într-un interval de douăzeci şi patru de ore şi a stabilit astfel un – se pare – imbatabil, chiar dacă nu neapărat de invidiat, record în privinţa susţinutei sale capacităţi poetice.

Oricât de frivole par, maratonurile de poezie pot fi interpretate şi ca un efort al exuberantului şi energicului Saikaku de a depăşi înseşi limitele – caracterizate deja printr-o mare libertate – ale genului de poezie *haikai*, şi astfel de a constitui un fel de preludiu la scrierile în proză cărora li s-a consacrat în ultimul deceniu şi ceva al vieţii sale. Vasta experienţă în *haikai* este evidentă în operele sale în proză, pline de pasaje poetice în care alternează rândurile de câte cinci şi şapte silabe.

Saikaku a creat un nou gen de proză literară, numit *ukiyo-zoshi*, „cărţi ale lumii plutitoare”, derivate din scrieri cunoscute drept „cărţi kana” (*kana-zoshi*), care s-au dezvoltat începând cu sfârşitul Evului Mediu. După cum lasă de înţeles şi numele lor, aceste din urmă cărţi au fost realizate în silabarul *kana*, pentru ca un public cât mai larg să poată avea acces la ele. Evoluţia tiparului la începutul epocii Tokugawa a contribuit şi ea la sporirea circulaţiei cărţilor *kana*, care conţineau bucăţi didactice, adaptări după clasici, însemnări de călătorie, poveşti supranaturale şi povestiri amuzante despre femei imorale şi escapade de preoţi şi samurai dedaţi la plăceri. Dar, în general, cărţile *kana* au păstrat un pronunţat caracter medieval fie în conţinut şi stil ca atare, fie în folosirea unor procedee literare demodate, pentru a exprima învăţăminte moralizatoare. Cărţile „lumii plutitoare” ale lui Saikaku simt, dimpotrivă, realiste, actuale, fiind scrise într-un stil care, deşi uneori didactic, este în esenţă detaşat şi analitic.

Majoritatea prozei de ficţiune a lui Saikaku se clasifică în trei categorii importante: erotice (*koshoku*), urbane şi despre samurai. Cum Saikaku nu s-a simţit niciodată în largul lui scriind despre clasa samurailor, cele mai bune lucrări ale sale au fost din categoria erotică şi urbană. Prima sa carte, publicată în 1682, se intitula *Viaţa*

unui bărbat care a trăit pentru dragoste (*Koshoku ichidai otoko*) 17 şi era o scriere „erotică”, deşi termenul *koshoku* din titlu ar putea fi interpretat mai exact ca însemnând mai curând „libertin” decât pur şi simplu „erotic”. Aşa de variat cum a fost utilizat de Saikoku, *koshoku* a ajuns să aibă o gamă largă de sensuri, de la îndrăzneţ sau romantic, pe de o parte, la desfrânat sau pervers, pe de altă parte. În orice caz, o nouă formă de iubire – *koshoku* – a fost trainic statornicită de Saikaku şi de alţii în epoca Genroku ca temă majoră a literaturii şi a artelor vizuale. Până în această epocă, iubirea, redată convenţional în arte, s-a bazat mai cu seamă pe principiile iubirii curteneşti, căreia îi dăduseră chip în urmă cu vreo şapte sau opt sute de ani curtenii epocii Heian şi care punea accent mai degrabă pe aspectul estetic decât pe cel erotic.

Viaţa unui bărbat care a trăit pentru dragoste este povestea lui Yonosuke, un orăşean care începe o îndelungată viaţă de aventuri sexuale încă de la vârsta de opt ani, când face avansuri unei servitoare; la şaizeci şi unu de ani, după ce s-a bucurat de toate plăcerile pe care i le-au putut oferi femeile japoneze, pleacă într-o barcă să găsească o insulă locuită doar de femei. împărţită în cincizeci şi patru de capitole, fiecare tratând câte un an din viaţa lui Yonosuke, *Viaţa unui bărbat care a trăit pentru dragoste* este mai mult decât punerea laolaltă a unor episoade picante cu faptele unui crai neobosit.

În 1686, Saikaku a scris o altă operă erotică, intitulată *Cinci femei care au ales dragostea* (*Koshoku gonin onna*), care conţine cinci povestiri relativ lungi şi bine structurate, ce ar putea fi considerate de fapt scurte romane. În timp ce *Viaţa unui bărbat care a trăit pentru dragoste* tratează subiecte legate de viaţa în cartierele de plăceri, *Cinci femei care au ales dragostea* are ca eroine femei cu onorabile origini burgheze sau ţărăneşti, care, din pricina firii lor excesiv de pasionale, se aventurează în legături ce duc – în toate cazurile, în afară de unul – la dezonoare şi moarte. În această lucrare, Saikaku trece de

la relatările privind lumea artificială din cartierul de plăceri la povestiri bazate pe evenimente reale, cu oameni din viaţa obişnuită. El a tratat şi una dintre cele mai importante teme sociale din întreaga literatură a epocii Tokugawa, conflictul dintre sentimentele umane (*ninjo*) şi sentimentul apăsător al datoriei (*giri*), impus individului de legile feudale şi de moravurile vremii.

În acelaşi an în care a scris *Cinci femei care au ales dragostea*, Saikaku a mai compus o operă erotică majoră, intitulată *Viaţa unei femei senzuale* (*Koshoku ihidai onna*). Este o povestire despre partea mai întunecată a iubirii, spusă la persoana întâi, despre poftele trupeşti necontrolate şi depravare. Eroina este o nimfomană (descendentă, pe linie paternă, din clasa curtenilor din Kyōto) care răzbeşte în viaţă în mare parte prin propria ingeniozitate şi abilitate, angajându-se într-o mulţime de profesiuni, inclusiv cea de dansatoare, cameristă, croitoreasă şi profesoară de caligrafie, precum şi de curtezană şi, în cele din urmă, simplă femeie de stradă. După ce afirmă că pe vremea când era fată era îmbătată de iubire (de genul celei pe care o văzuse practicată la Curte) şi ajunsese s-o considere drept cel mai important lucru în viaţă, ea îşi povesteşte amănunţit prima aventură amoroasă, de la frageda vârstă de doisprezece ani:

Nimic nu e pe lumea asta atât de ciudat ca iubirea. Cei câţiva bărbaţi care mă curtau erau şi eleganţi, şi chipeşi, dar niciunul dintre ei n-a stârnit în mine simţăminte tandre. Ei bine, exista şi un modest ostaş în serviciul unui anume curtean. Flăcăul avea un rang inferior şi un fel de a fi care ar fi trezit neîncredere multor femei. De la prima scrisoare pe care mi-a trimis-o însă, vorbele îi erau încărcate de o pasiune care-ar fi fost suficientă să te dea gata. Trimitea răvaşe după răvaşe, exprimându-şi sentimentele arzătoare, până când, fără să-mi dau seama, m-am simţit tulburată în inima mea. Era greu pentru noi să ne întâlnim, dar, cu niţică şiretenie, am reuşit să pun la cale o întâlnire, şi astfel s-a întâmplat să

mă dau lui toată.

Legătura noastră de dragoste nu putea să nu devină temă de bârfa la Curte şi, într-o bună zi, „a ieşit la iveală”. Ca pedeapsă, am fost surghiunită în vecinătatea podului Uji. Iubitul meu – şi mai cumplit de zis! – a fost condamnat la moarte. Câteva zile mai târziu, în vreme ce mă zvârcoleam în pat jumătate adormită, jumătate trează, silueta sa mută părea să-mi fi apărut înspăimântător dinaintea ochilor. În disperarea mea, mi-am spus că trebuie să-mi iau viaţa; după ce au trecut totuşi alte câteva zile, am uitat cu totul de el. Din asta putem într-adevăr deduce că nimic pe lumea asta nu e mai josnic şi mai schimbător ca inima unei femei.18

Anii ce trec îşi spun cuvântul şi, în cele din urmă, femeia cea senzuală, bătrână şi nevoiaşă de-acum, se aventurează din nou în bezna nopţii, cu speranţa disperată de a atrage clienţi imprudenţi:

În zilele noastre, oamenii au devenit atât de prudenţi, încât, deşi e vorba de doar câţiva gologani, ei se arată mai grijulii în alegerea unei târfe de pe stradă decât o face un bărbat bogat când alege o curtezană de prima mână. Uneori, simt în stare să aştepte până ce apare un trecător cu o torţă, alteori duc femeia până la felinarul unui post de pază – în ambele cazuri, o cercetează îndeaproape, iar, în zilele de azi, chiar dacă e vorba de o scurtă aventură, o femeie bătrână sau urâtă e refuzată prompt. „La o mie de oameni care văd, o mie sunt orbi”. Aşa sună zicala; în noaptea aceea însă, n-am întâlnit, din păcate, nici un singur orb!

În cele din urmă, s-au ivit zorile: întâi au sunat cele opt clopote, apoi şapte. Treziţi de sunetul lor, cărăuşii şi-au pus cu zgomot în mişcare caii de povară în lumina abia mijită a dimineţii. Am continuat totuşi să umblu pe străzi până la ceasul în care fierarul şi vânzătorul de *tofu* şi-au deschis obloanele. Fără îndoială însă că felul în care arătam şi mă purtam n-a fost potrivit cu această îndeletnicire, căci, în tot acest răstimp, niciunul dintre ei

nu mi-a solicitat favorurile. Am tras atunci concluzia că aceasta va fi fost ultima mea încercare în Lumea Plutitoare de a mă îndeletnici cu meseria aceasta şi am renunţat o dată pentru totdeauna.19

Cele două teme majore ale lui Saikaku au fost iubirea şi banii, iar în cărţile sale cu tematică burgheză, scrise în cea mai mare parte după cărţile erotice, analizează etica muncii neobosite, a iscusinţei şi a succesului financiar care-i caracterizează pe orăşeni (*chonin*). Cea mai apreciată lucrare a sa de acest gen este *Eternul depozit al Japoniei* (*Nikon ei taigura*), o culegere de povestiri despre acumularea şi pierderea averilor. Dar, aşa cum în cărţile sale erotice a trecut de la o atitudine sentimentală faţă de iubire la relatarea în stil Defoe a patimii sexuale, cu efectele ei imorale, din *Viaţa unei femei senzuale*, Saikaku îşi îndreaptă atenţia, în lucrările sale târzii, cu tematică citadină, asupra vieţii negustorilor din pătura mijlocie şi de jos, marcată în general de trudă fără sfârşit şi de efort pentru a ţine pasul cu plata datoriilor.

Am remarcat mai devreme în acest capitol accentul important pus în tradiţia neoconfucianistă pe umanism. E important însă de remarcat, de asemenea, că umanismul afirmat în epoca Tokugawa nu era câtuşi de puţin comparabil cu cel apărut în Occident începând cu Renaşterea. În timp ce umanismul occidental modern era axat pe oameni ca indivizi, cu toate particularităţile lor personale şi cu toate sentimentele şi obiceiurile lor, umanismul japonez din epoca Tokugawa abia dacă avea în vedere existenţa individuală a omului; el era centrat mai degrabă pe „popor” şi-l considera ca alcătuit esenţialmente din categoria samurailor, ţăranilor şi curtezanelor. Putem vedea acest gen de atitudine umanistă reflectat limpede în scrierile lui Saikaku şi ale altor autori din perioada Tokugawa, ale căror personaje simt, invariabil, descrise bidimensional sau pur şi simplu stereotip. În cea mai mare parte, personajele literaturii Tokugawa fac ceea ce ne aşteptăm să facă; în toată literatura din această epocă sunt

puţine exemple de evoluţie a personajului, care este probabil caracteristica cea mai însemnată a romanului occidental modern.

În timp ce Saikaku perfecţiona un nou tip de proză de ficţiune, două forme ale teatrului popular, care au evoluat cel puţin de la începutul veacului al XVII-lea – *kabuki* şi teatrul de păpuşi –, s-au afirmat ca genuri mature.

Kabuki datora mult teatrelor *no* şi *kyogen*, principalele forme dramatice din epoca medievală. Acest lucru este evident nu numai în genul de piese de teatru, în tehnicile de joc, în acompaniamentul muzical şi narativ folosit în *kabuki* la început, ci şi în punerea propriu-zisă în scenă a acestor producţii. Pot fi urmărite totuşi chiar şi influenţe mai directe, care ajută la explicarea modului în care *kabuki* a devenit genul de divertisment viguros şi popular care a fost în decursul primei sale mari perioade de înflorire din epoca Genroku.

Creatorul recunoscut al teatrului *kabuki* a fost o femeie pe nume Okuni, căreia nu i se cunoaşte biografia, dar care foarte probabil a fost slujitoare la Marele Sanctuar şintoist de la Izumo. Cândva spre sfârşitul anilor 1590 sau în primii ani ai secolului al XVII-lea, Okuni a condus o trupă de dansatoare la Kyōto, într-un fel de divertisment muzical în aer liber, etichetat (de alţii) drept „dans *kabuki*”, şi ca urmare a succesului său comercial au apărut curând trupe concurente. Termenul *kabuki* a fost derivat din cuvântul *katamuki* – „pieziş” sau „puternic înclinat” – şi a fost utilizat în această epocă pentru a desemna un comportament inedit sau excentric. Aplicarea sa la dansul lui Okuni şi a fetelor sale este o indicaţie limpede că prima companie de *kabuki* a fost socotită drept o întreprindere îndrăzneaţă, dar nu foarte potrivită.

Un număr interpretat de trupa Okuni era „dansul *nembutsu*” (*nembutsu odori*), un gen de inducere a extazului religios (în timpul căruia oamenii dansau de jur-împrejur şi înălţau laude lui Buddha Amida) ce-şi are obârşia în veacul al X-lea la preotul rătăcitor Kuya,

propovăduitorul budismului Tărâmului cel Curat, şi care a fost răspândit peste tot, mai cu seamă în rândurile poporului, de către Ippen, în timpul epocii Kamakura. În Evul Mediu târziu, *nembutsu odori* a devenit o formă de dans folcloric, jucat mai mult pentru divertisment decât din motive religioase, şi a supravieţuit în Japonia de azi sub forma dansurilor organizate anual la praznicul *bon* închinat morţilor, de la mijlocul verii.

Pe lângă dansurile de acest fel, trupa Okuni mai interpreta şi parodii burleşti în care erau zugrăvite întâlniri dintre bărbaţi şi prostituate sau erau reconstituite scene de rendez-vous din saloanele de ceai şi băile publice. (Fără îndoială că fetele jucau aceste parodii foarte profesionist, fiindcă erau toate, evident, curtezane practicante lipsite de sentimente de sfială în acest domeniu.) Oficialităţile shogūnatului au dezaprobat cu severitate atât comportamentul de pe scenă, cât şi pe cel din afara ei al acestor interprete-femei, astfel că, după o perioadă de ezitări, în 1629 li s-a interzis complet participarea la *kabuki*. Acest fapt a avut ca efect imediat impulsionarea apariţiei unei alte forme de divertisment, cunoscut sub denumirea de *Jtabuki* [jucat] de bărbaţi tineri", care evoluase în umbra teatrului *Jiabuki* [jucat] de femei". Spectacolele realizate de aceşti tineri atrăgători includeau anumite numere de acrobaţie şi – cu adevărat sclipitoare – de mânuire a sabiei, incluse, într-o fază ulterioară, chiar în desfăşurarea spectacolului de *kabuki*; dar, spre consternarea autorităţilor, tinerii dădeau la fel de multă bătaie de cap, din punct de vedere social, ca şi femeile interprete de *kabuki*, deoarece aceştia încingeau pasiunile homosexualilor, care se răspândiseră în Japonia (mai ales în rândurile samurailor şi ale preoţilor budişti) începând cu Evul Mediu. În cele din urmă, în 1652, după o serie de incidente neplăcute, inclusiv încăierări publice în toiul spectacolelor în jurul simpatiei faţă de actorii de pe scenă, shogūnatul a interzis şi spectacolele *kabuki* jucate de bărbaţi tineri. Din acea clipă, doar bărbaţii adulţi (sau

tinerii care, ca să aibă înfăţişare de adulţi, renunţaseră la podoaba capilară) au fost autorizaţi să joace pe scena teatrului de *kabuki*.

În întreaga perioadă Tokugawa, *kabuki* a fost, într-o măsură mai mare sau mai mică, prigonit oficial, iar această prigoană a avut o influenţă foarte importantă asupra evoluţiei sale. Oficialii shogūnatului au ezitat să interzică total *kabuki* din cel puţin două motive. În primul rând, ei considerau *kabuki*, asemenea „lumii plutitoare" căreia îi devenise parte integrantă, drept o necesară supapă de eliberare a energiilor primare ale maselor, chiar dacă acest lucru le ofensa grav sensibilităţile confucianiste. Şi, în al doilea rând, ei şi-au dat neîndoielnic seama că, la fel ca prostituţia în sine (atât masculină, cât şi feminină), el n-ar putea fi nicicând desfiinţat cu totul, fiind de preferat astfel o formă oficială de supraveghere.

Excluderea femeilor din teatrul *kabuki* a dat naştere personajului unic *onnagata*, interpretul de sex masculin în roluri feminine. Atât de speciale simt calităţile de actor cultivate de-a lungul veacurilor de către *onnagata*, încât, dacă femeilor li s-ar îngădui să joace *kabuki* azi, prea puţine ar fi avantajele pe care le-ar avea – sau n-ar avea deloc – în comparaţie cu bărbaţii în însuşirea artei *onnagata*.

Unul dintre motivele pentru care *kabuki* jucat de bărbaţi tineri n-a fost interzis până la finele lui 165 a a fost că cel de-al treilea shogūn Tokugawa, Iemitsu (1604 – 1651), nutrea o mare afecţiune pentru actorii tineri. Preluând în sfârşit controlul după moartea lui, autorităţile shogūnatului au anunţat limpede că – neputând nicicum să spere în convertirea actorilor de *kabuki* şi a patronilor lor în puritani – au intenţia să limiteze extrema promiscuitate prezentă atât de flagrant pe scena teatrului *kabuki*. Odată cu excluderea tinerilor de pe scenă, autorităţile au apelat la artiştii teatrului *kabuki*, pentru ca aceştia să-şi consacre eforturile spre a deveni actori adevăraţi, iar nu interpreţi de spectacole uşurele a căror principală activitate era

sexul ilicit.

Injoncţiunea a avut aparent un oarecare efect, deoarece *kabuki* a fost treptat transformat într-o veritabilă artă dramatică. Actorii şi-au asumat roluri specializate (cum a fost cel al personajului *onnagata*), s-au introdus cortinele cu desene, piesele au fost divizate în acte, au fost utilizate mai multe decoruri şi accesorii scenice, expresia propriu-zisă a artei dramatice a fost modificată şi adaptată nevoilor specifice teatrului *kabuki*. Şi totuşi, cu toate că interdicţiile speciale impuse de shogūnat au ajutat, poate, *kabuki* să capete mai multă legitimitate ca formă teatrală, tratamentul oficial – acela de rău necesar – la care a fost supus de-a lungul întregii perioade Tokugawa l-a şi împiedicat probabil să se ridice la un nivel superior de rafinament. *Kabuki* a fost şi rămâne în mod vădit un teatru pentru oamenii de rând.

În *kabuki*, aşa cum a evoluat acesta începând cu secolul al XVII-lea, actorul este atotputernic. Textele pieselor abia dacă simt altceva decât scenarii sau ghiduri pentru actor, care trebuie să le înfrumuseţeze sau să le modifice după cum socoteşte el. Piesa *kabuki* tipică este alcătuită dintr-un şir de puncte dramatice importante sau tablouri cărora actorii le sporesc latura emoţională prin amplitudinea gesticii, postură şi măiestrie declamatorie (fig. 54).

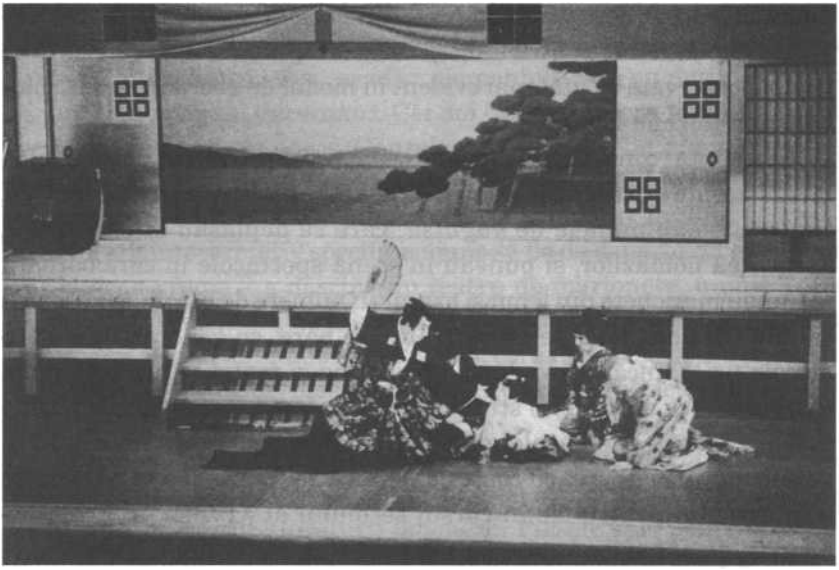


Fig. 54. Scenă dintr-o piesă de teatru *kabuki* (*Oficiul Naţional de Turism din*
Japonia)

Deşi *kabuki* a prosperat deopotrivă la Edo şi în zonele Kyōto-Osaka, cel mai mare succes l-a cunoscut mai cu seamă printre cetăţenii din Edo – în rândul cărora se găsea un procent mult mai mare de samurai, ale căror gusturi erau mai neşlefuite şi mai lipsite de reţinere. La începutul şi la mijlocul veacului al XVII-lea, *kabuki* concura în popularitate cu teatrul de marionete (*bunraku*), dar, după un mare incendiu, în 1657, O mare parte a oraşului a fost distrusă, ceea ce a determinat reconstruirea cartierului de plăceri Yoshiwara în zona Asakusa a oraşului Tokyo de azi, cea mai mare parte a coriştilor teatrului de păpuşi (personalul principal pentru *bunraku*) s-a deplasat spre Kansai (zona Kyōto-Osaka), lăsând *kabuki* să domine lumea teatrului din Edo.

Cei mai faimoşi doi actori *kabuki* din epoca Genroku au fost Ichikawa Danjürö (1660 – 1704) din Edo şi Sakata Töjürö (1647 – 1709) din Kansai. Danjürö, influenţat de o formă timpurie a teatrului de marionete care cânta faptele eroice ale unui semilegendar erou pe nume Kinpira, a

dezvoltat un stil de joc numit „genul dur” (<*aragoto*). Atât de mare au fost succesul şi renumele lui Danjürö, încât acest „gen dur” a fost imitat pe scară largă de interpreţii din Edo şi a devenit probabil cea mai definitorie trăsătură a mărcii *kabuki* a oraşului. Sakata Töjürö, pe de altă parte, a practicat în stilul său interpretativ „genul blând” (*wagoto*), demonstrând preferinţa celor din Kansai pentru aluziv şi delicat (decât pentru eroic şi masculin, ca în Edo), preferinţă ce poate fi observată cu atât mai evident în modul de abordare a teatrului *bunraku* în zona Kansai.20

Cele dintâi consemnări din istoria Japoniei privind păpuşarii informează despre existenţa, în perioada Heian, a unor grupuri de persoane, cunoscute sub numele de *kugutsu*, care se deplasau din loc în loc, asemenea nomazilor, şi puneau în scenă spectacole în care bărbaţii mânuiau marionete din lemn şi executau numere de magie, iar femeile cântau. În plus, femeile îşi ofereau – se pare, cu generozitate – farmecele fizice, încă o dovadă că prostituţia şi teatrul erau încă de la începuturi (ca să zic aşa) strâns legate în Japonia. Se cunosc puţine lucruri despre spectacolele de marionete organizate de-a lungul veacurilor următoare, cu toate că pare să se fi înregistrat o revenire a interesului pentru ele în cursul secolului al XIV-lea, în urma importării de păpuşi mânuite cu sfori din China.

Arta *bunraku* ajunsă la maturitate, aşa cum se prezenta la finele secolului al XVI-lea şi în secolul al XVII-lea, a fost definită de Donald Keene drept „o formă de povestire declamată în acompaniament muzical şi personificată de marionete pe o scenă” 21. Dintre cele trei elemente principale ale *bunraku* – povestire, acompaniament muzical şi folosirea marionetelor –, arta de a povesti (şi, într-o măsură mai mică, acompaniamentul muzical) este de cea mai mare importanţă în istoria culturii japoneze. Teatrul de marionete a fost un gen minor, utilizat pentru a completa arta derivată în mod tradiţional din corurile *bunraku*.

Măiestria coriştilor itineranţi – care adesea erau preoţi budişti – de a spune poveşti s-a remarcat drept o artă preţuită în întreaga epocă medievală. Printre sursele literare importante din care interpreţii îşi extrăgeau subiectele se numărau marile cronici de război, inclusiv *Povestea clanului Heike* şi *Taiheiki*. Pentru acompaniament, interpreţii foloseau în general *un* instrument cu patru corzi asemănător lăutei numit *biwa*. La sfârşitul veacului al XVI-lea însă, un alt instrument, *samisen*, cu trei corzi, originar din China şi introdus în Japonia prin insulele Ryūkyū, s-a bucurat de mare trecere printre interpreţi. Asemănător oarecum cu banjo, *samisen* emite *un* sunet mai degrabă delicat, vibrat (în contrast cu sunetul domol emis de *biwa*) şi este cât se poate de potrivit pentru acompanierea tehnicilor vocale ale interpreţilor. În perioada Tokugawa, *samisen*-ul a devenit principalul instrument muzical în teatrele *kabuki* şi *bunraku*.

Adaptarea instrumentului *samisen* la vechea artă a psalmodierii şi utilizarea marionetelor pentru reprezentarea acţiunii narative declamate de interpreţi au fost, aşadar, elementele care au dus la apariţia teatrului de păpuşi (*bunraku*). Cei doi bărbaţi cărora li se datorează evoluţia decisivă, în epoca Genroku, a teatrului de păpuşi într-un gen dramatic riguros au fost cântăreţul Takemoto Gidayu (1651 – 1714) şi dramaturgul Chikamatsu Monzaemon (1653 – 17124). În 1684, Gidayu – al cărui stil interpretativ specific a ajuns să fie de departe cel mai admirat la acea vreme – a deschis un teatru de marionete, numit Takemoto-za, în Ōsaka, apelând la serviciile de dramaturg ale lui Chikamatsu, scriitor cu origini de samurai din Kyōto, care câştigase deja o oarecare reputaţie ca autor de piese scrise pentru celebrul actor de *kabuki* Sakata Tojuro.

Deşi Chikamatsu a scris piese şi pentru *kabuki*, şi pentru *bunraku*, operele scrise pentru acesta din urmă i-au conferit renumele de care se bucură în istoria literaturii japoneze. Piesele sale pentru teatrul *bunraku* simt de două

feluri: piese istorice (*jidaimono*) şi piese domestice, sau contemporane (*sewamono*). Piesele istorice se inspiră din aceeaşi categorie de subiecte narative pe care interpreţii dramatici japonezi le utihzaseră de-a lungul veacurilor şi care simt, prin natura lor, povestiri ce dau viaţă curajului eroic şi iubirii romantice. Pentru a spori încărcătura emoţională a prezentării lor scenice, Chikamatsu şi ceilalţi dramaturgi *bunraku* au indicat în scenariile lor că spectacolele trebuie să conţină şi numere de acrobaţie ieşite din comun, precum şi acţiuni supranaturale, îndrăgite de spectatori şi pe care marionetele – spre deosebire de actorii *kabuki* în came şi oase – le puteau face mai convingător. Cea mai cunoscută piesă istorică a lui Chikamatsu este *Kokusenya kassen* (*Bătăliile de la Coxinga*), bazată pe povestea unui loiahst chinez care a rezistat cu succes în faţa manciurienilor după ce aceştia invadaseră China şi răsturnaseră dinastia Ming în 1644.

Chikamatsu şi-a scris prima piesă domestică, *Sinucideri din dragoste la Sonezaki* (*Sonezaki shinju*), abia în 1703. Cu această operă, inspirată din evenimente reale care tocmai avuseseră loc în Ōsaka, Chikamatsu nu numai că a creat o nouă categorie de piese de teatru de marionete, dar a găsit şi metoda prin care îşi va realiza cea mai bună scriere. *Sinucideri din dragoste la Sonezaki* – deosebit de populară printre spectatorii epocii Genroku – e construită în jurul unei intrigi simple, pe care Chikamatsu a utilizat-o, cu variaţiuni şi retuşuri, ca model pentru un anume număr de piese cu teme domestice. Este povestea unui vânzător de sos de soia, pe nume Tokubei, care este îndrăgostit de Ohatsu, curtezană în cartierul de plăceri din Ōsaka. La începutul piesei, aflăm că Tokubei s-a certat cu stăpânul său (care este de fapt unchiul lui Tokubei) şi trebuie să-i returneze o sumă de bani pe care o primise în avans ca zestre pentru fiica sa, pe care Tokubei refuză s-o ia de soţie. Bunul, dar credulul Tokubei dăduse banii de zestre cu împrumut unui prieten; când încearcă să i-i ceară înapoi, prietenul de altă dată neagă nu doar că a primit

vreodată bani, dar îl şi incriminează pe Tokubei că i-a falsificat ştampila personală. În cearta ce urmează, Tokubei primeşte o bătaie zdravănă. Necăjit tare şi neştiind ce să facă, Tokubei se îndreaptă spre locul unde stă Ohatsu; cei doi iubiţi, fără a lua în seamă vreun alt curs al evenimentelor, se hotărăsc să comită un dublu suicid. În acea noapte, pornesc în „călătoria îndrăgostiţilor" (*michiyuki*), spre propria moarte, la sanctuarul Sonezaki.

Ca scriitor de piese domestice pentru teatrul de păpuşi, Chikamatsu a fost, ca şi Saikaku, un cronicar al vieţii burgheze din epoca Genroku. Spre deosebire de Saikaku însă – care, în operele sale citadine, a examinat realmente toate tipurile de comportament şi standardele de valori existente în rândurile nou-apărutei burghezii din Japonia epocii Tokugawa –, Chikamatsu s-a preocupat mai ales de viaţa orăşenilor din pătura de jos şi, cu precădere, de conflictul dintre datorie sau obligaţie (*giri*) şi imperativele sentimentelor omeneşti Cninjo), conflict căruia îi erau expuşi membrii tuturor claselor în acea epocă feudală.

Cu toate că Chikamatsu este renumit pentru modul în care a tratat conflictul *giri-ninjo*, acesta nu e de fapt atât de pregnant prezent în piesele sale pe cât este în alte opere literare ale perioadei Tokugawa, cum ar fi povestirile despre vendete în care samuraii îşi lasă deoparte fără să ezite propriul interes şi chiar îşi sacrifică viaţa ca să răspundă riguroaselor exigenţe ale codului onoarei de războinici. Tokubei şi Ohatsu din *Sinucideri din dragoste la Sonezaki*, deşi simt într-o situaţie dificilă, nu par să se afle într-o tensiune deosebită sau copleşitoare ca să acţioneze în modul în care o fac. Ei par mai degrabă nevrotic obsedaţi de „puritatea" iubirii unuia faţă de celălalt şi de dorinţa religioasă de a o perpetua prin moarte, în perspectiva veşniciei budiste ce va să vină. În piese ulterioare despre „sinucideri din iubire", Chikamatsu are în vedere o tensiune a datoriei (*giri*) mai explicită; chiar şi aşa, tema sa favorită ar putea fi descrisă mai curând ca

„totul pentru iubire” decât drept conflict fundamental între datorie şi sentimentele umane.

Literar, punctul culminant al piesei despre suicidul din dragoste este *michiyuki*, călătoria îndrăgostiţilor spre moartea lor dinainte hotărâtă. Pasajele *michiyuki* ale lui Chikamatsu sunt compuse ca o dens structurată şi adesea obsedant de frumoasă creaţie poetică. Poate că cea mai memorabilă este partea din *Sinucideri din dragoste la Sonezaki* care începe astfel:

Naratorul:
Tokubei:
Ohatsu:
Naratorul:
Tokubei:
Ohatsu:
Naratorul:
Tokubei:

Rămas-bun lumii aceste, şi nopţii rămas-bun.

Noi, ce călcăm pe răspântia morţii, cu ce-am fi asemeni? Cu bruma pe drumul ce duce spre groapă.

Mistuindu-se la fiece pas al nost înainte:

Ce trist e visul unui vis!

Numărat-ai, oh, bătăile de clopot? Din cele şapte Ce-anunţă zorii, şase deja bătut-au.

Ce-a mai rămas va fi ecoul ultim Vădit în noi în viaţa asta.

Ecou al bucuriei fi-ne-va-n nirvāṇa.

Rămas-bun, şi nu doar clopotului.

Spre iarbă, şi copac, şi cer – o ultimă privire.

Şi nori, şi râu pe lângă ei se scurg a nepăsare;

Jarul de stele al Ursei scapără-n ape.

Să zicem, iată, că Puntea Umeda E-a coţofenelor punte zvârlită Peste Calea Lactee, iar noi legămu-ne Stele să fim – soţ şi soţie – în veci.

Soţie-ţi voi fi – promitu-ţi – de-a pururi.

Se ţin laolaltă – creşte-vor apele râului.

Negreşit, de-amarul de lacrimi ce-l varsă.

Pe celălalt mal, într-o casă de ceai, la catul de sus.
Câţiva lumeţi, neduşi încă la somn.
Vorbesc cu glas tare sub lampa ce arde.
Clevetind, desigur, despre strânsura – bună, rea – A celor ce-n anul acesta din dragoste făcutu-şi-au seama; Pustiit le e sufletul, vai, la auzul vorbelor astea.
Cât de ciudat! Tocmai ieri, chiar şi azi.
Părea că lucruri din astea nu ne privesc.
Mâine, veni-ne-va rândul în a lor cleveteală.
Dacă lumea cânta-ne-va soarta, las-o să cânte.22

Bunraku a cunoscut cea mai mare prosperitate a sa înjumătăţea de veac de după moartea lui Chikamatsu, cam între anii 1725 şi 1780. O inovaţie tehnică importantă în cursul acestei perioade a fost introducerea, în 1734, a marionetei mânuite de trei persoane: unul avea în grijă spatele, mâna dreaptă, capul şi sprâncenele, un altul, mâna stângă, iar un al treilea, picioarele (fig. 55). Atât de plin de vitalitate era teatrul

Fig. 55. Scene din teatrul de marionete (*Consulatul General al Japoniei*.
New York)

de marionete, încât influenţa sa a fost puternic resimţită chiar şi în cercurile de *kabuki*, în care actorii imitau mişcările rigide ale corpului păpuşii, iar regizorii adoptau metodele *bunraku* de punere în scenă şi reprezentare. O evoluţie regretabilă totuşi a fost diminuarea popularităţii pieselor lui Chikamatsu, socotite drept prea stufoase şi cu un tempo prea scăzut pentru marionetele cele noi, mai mobile.

Dacă Saikaku a fost un realist, iar Chikamatsu un romantic, cel de-al treilea mare om de htere al epocii Genroku, poetul Matsuo Basho (1644 – 1694), a fost într-un fel un mistic. Născut într-o famihe de samurai de rang inferior, Basho a devenit *ronin*, „samurai fără stăpân”, la vârsta de douăzeci şi doi de ani, după moartea stăpânului său. În loc să-şi caute o poziţie similară în altă parte, tânărul Basho, care se interesa de multă vreme de poezie, a renunţat la statutul de samurai şi, după ce a studiat pentru o vreme la Kyōto, s-a mutat în capitala militară, la Edo. Edo a rămas domiciliul său nominal pentru restul vieţii sale, deşi Basho, ca şi alţi poeţi faimoşi din trecut

(inclusiv Saigyo din perioada Kamakura timpurie şi Sogi în epoca Higashiyama), şi-a căutat inspiraţia pentru versurile sale în călătoriile frecvente pe care le efectua prin ţară. A murit bolnav la vârsta de cincizeci de ani la Ōsaka, în timpul unei ultime călătorii a cărei destinaţie finală era Nagasaki.

Versurile legate – genul major de poezie în Evul Mediu târziu – avuseseră, aşa cum am văzut, acelaşi destin ca şi clasicul *waka* din care se trăgeau, devenind mult prea împovărate de convenţii stilistice şi tematice rigide. La sfârşitul secolului al XVI-lea şi în secolul al XVII-lea, au fost făcute eforturi – motivate de apariţia culturii burgheze – pentru eliberarea de încorsetările trecutului a versurilor legate. Una dintre figurile cele mai importante ale acestei mişcări a fost Matsunaga Teitoku (1571 – 1653), a cărui şcoală poetică – numită Teimon – şi-a afirmat dreptul de a merge dincolo de vocabularul restrâns al versului legat tradiţional şi de a utiliza pentru versificaţie un limbaj mai prozaic şi chiar popular. Şi totuşi, chiar dacă membrii Şcolii Teimon au fost înnoitori importanţi în domeniul limbajului poeziei lor (numită de obicei pe atunci *haikai*, „versuri sprintene/amuzante”), ei au rămas tradiţionalişti devotaţi în fidelitatea lor faţă de preceptele cu caracter local ale poeţilor de dinaintea lor şi faţă de ceea ce socoteau drept spiritul inviolabil al aristocraticelor versuri legate din Evul Mediu. *Haikai* s-a eliberat în sfârşit – atât ca limbaj, cât şi ca tematică – de autoritatea apăsătoare a maeştrilor de versuri legate din trecut nu înainte de fulguranta ascensiune, de la finele anilor 1670 şi începutul anilor 1680, a unui alt grup de poeţi, numiţi Şcoala Danrin. Ca membru al Şcolii Danrin a dat Saikaku frâu liber bogatului şi realmente debordantului său flux de versuri *haikai*.

Dar nou-apăruta mişcare Danrin, în pofida însemnătăţii sale în evoluţia ulterioară a *haiku-ului*, a fost ea însăşi serios limitată de faptul că membrii ei au fost preocupaţi mai cu seamă de ingenioase jocuri de cuvinte,

aluzii şi referinţe la pasiuni şi gusturi din epocă. Poeţii Danrin au epuizat curând posibilităţile unei asemenea abordări efemere a poeziei şi s-au trezit cu un capital de versuri cu puţine şanse de a prezenta interes pentru posteritate.

Basho a fost cel care a scos poezia japoneză din impasul Danrin. Deşi n-a abandonat niciodată compunerea de *haikai*, Basho a adoptat *haiku*-ul de şaptesprezece silabe ca principalul său mijloc de expresie. Fără îndoială, una dintre cele mai scurte forme de poezie din lume, *haiku-ul* provine din prima frază – sau prima „legătură" – a clasicului *waka* şi se compune din trei versuri de cinci, şapte şi cinci silabe. Dat fiind că regulile simt simple, aproape oricine poate compune astfel de poeme de şaptesprezece silabe şi, într-adevăr – după epoca lui Basho –, japonezii din toate clasele au scris *haiku*-uri de-a lungul veacurilor. *Haiku-ul* e însă ceva de o simplitate perfect înşelătoare, şi, dacă multe dintre ele sunt acceptabile, doar o mică parte pot fi considerate cu adevărat bune. Basho n-a scris mult (poate vreo mie de *haiku-uri* să fi ajuns până la noi), dar poezia sa e atât de valoroasă, încât face din el, fără nicio îndoială, unul dintre cei mai mari poeţi japonezi.

Cu doar câteva silabe la dispoziţie, autorul de *haiku* nu poate, în mod evident, nădăjdui să se angajeze într-un demers poetic extins. El trebuie să caute să creeze un efect, să surprindă o stare, să vină cu o viziune neaşteptată şi precisă în intuirea adevărului existenţei omului. Basho şi-a găsit în mare parte inspiraţia în budismul zen, şi multe dintre cele mai bune *haiku-uri* ale sale simt produsul atitudinii sale intuitive şi profund mistice faţă de viaţă şi natură. Ideile lui Basho nu sunt prezentate explicit. Cel mai cunoscut *haiku* al său, bunăoară, este:

În iazul străvechi o broască se-azvârle în Sunet de apă.

Basho nu spune cât este de minunat să observi întâlnirea dintre ceea ce e veşnic – concretizat în iazul străvechi – şi ceea ce este efemer – reprezentat de saltul

broaştei. În cel mai bun spirit zen şi *haiku*, el a juxtapus pur şi simplu, fără vreun comentariu subiectiv, cele două imagini şi i-a lăsat cititorului libertatea să extragă din poem orice sens sau sensuri poate.

Dintre toate călătoriile lui Basho, cea mai renumită este cea pe care a făcut-o cu un însoţitor în 1689 în provinciile îndepărtate din nord şi imortalizată mai târziu în însemnările de călătorie *Drumul îngust spre o provincie îndepărtată* (*Oku no hosomichi*). Povestirile de călătorie ale lui Basho – dintre care aceasta e de departe cel mai frumos exemplu – nu au drept scop să fie însemnări exacte, diaristice despre drumurile făcute. Ele sunt evocări foarte poetice ale impresiilor şi sentimentelor sale la vizitarea unor locuri celebre pentru frumuseţea lor naturală, pentru asocierea cu poeţii-călători de odinioară pe care o trezeşte în el sau pentru rolul pe care l-au avut în marile evenimente ale istoriei japoneze. Pe măsură ce călătorea prin provincii, faima sa îl preceda şi, de multe ori, întâlnea oameni care-l rugau să compună *haiku-uri* sau să ia parte alături de ei la câte o competiţie de alcătuit versuri legate. Dar Basho nu avea nevoie ca alţii să-l inspire; cele mai frumoase pasaje din *Drumul îngust spre o provincie îndepărtată* simt cele în care a fost însufleţit să compună *haiku* de vreo întâmplare memorabilă sau de vreun decor încântător:

Ne-am căţărat mai întâi la Castelul-de-pe-Culmi, de unde puteam vedea Kitagami, un râu mare ce curge dinspre nord. Aici s-a izolat cândva Yoshitsune cu câţiva slujitori aleşi de el, dar marea sa fală devenit-a-n scurtă vreme astă pajişte pustie. „Ţări se pot prăbuşi – râurile şi munţii însă rămân. Când soseşte primăvara la castelul în ruină, iarba e din nou verde”. Aceste rânduri mi-au trecut prin minte în vreme ce stăteam aşezat, cu pălăria de bambus sub mine. Am stat acolo plângând, uitând de trecerea vremii.

Natsugusa ya Pajiştea verii – *Tsuwamono domo ga* Vise-ale soldaţilor

Yume no ato A doua coasă.

Pe domeniul Yamagata, există un templu de munte numit Ryushaku, un loc recunoscut pentru liniştea lui. Oamenii ne-au îndemnat „să aruncăm doar o privire”, şi astfel ne-am întors la Obanasawa ca să o pornim la drum, la o depărtare de aproape douăzeci şi patru de kilometri. Era încă lumină când am ajuns. După ce am cerut voie unui preot de la poalele muntelui să ne îngăduie ne petrecem noaptea acolo, am urcat la templul de pe culme. Muntele era înţesat de bolovani îngrămădiţi pe stânci, iar pe pantele lui creşteau pini şi cedri străvechi. Pământul şi pietrele erau bătucite şi alunecau din pricina muşchiului. În vârf, porţile pavilionului erau închise şi nu se auzea niciun sunet. Dând ocol costişei şi căţărându-ne printre stânci, am ajuns la templul principal. În măreţia priveliştii şi a liniştii, am simţit o minunată pace strecurându-mi-se în suflet.

Liniştea asta – Ţârâitul de greier Una-i cu stânca.23

Shizukasa ya Iwa ni shimiiru Semi no koe

Poate că adevărata valoare a lui Basho provine din faptul că el a încercat să combine vechiul cu noul, într-o epocă în care ceilalţi poeţi (de exemplu, cei ai Şcolii Danrin) respingeau cu nepăsare tradiţia poetică a trecutului în favoarea libertăţii şi modernităţii artistice. Interesul pentru învăţătura zen l-a pus în legătură cu însăşi esenţa spiritului estetic al culturii medievale. În acelaşi timp, ca fost membru al mişcării Danrin, era complet eliberat de restrictivele convenţii ale poeziei medievale şi foarte ancorat în marea mişcare *haikai-haiku* din secolul al XVII-lea, care a însoţit şi a fost făcută cu putinţă de avântul economic şi cultural – dacă nu şi politic – al clasei burgheze. A fost astfel, în aceeaşi măsură ca Saikaku sau Chikamatsu, un om al epocii Genroku. Basho a abordat însă adevărurile cele veşnice şi s-a adresat tuturor oamenilor, din toate epocile, într-o măsură mult mai mare decât oricare dintre distinşii săi contemporani.

Un alt gen major de artă apărut în epoca Genroku –

şi, într-adevăr, genul de artă japoneză probabil cel mai bine cunoscut în Occident – a fost stampa, folosită pentru a reprezenta *ukiyo-e*, sau imagini ale „lumii plutitoare”. Orice încercare de a trasa în mod limpede originile *ukiyo-e* ar implica investigarea detaliată a numeroaselor curente din evoluţia picturii din Japonia, începând cel puţin de la sfârşitul epocii medievale, însă atât de complexe sunt aceste curente, încât, probabil, misiunea n-ar putea fi definitiv dusă la bun sfârşit. Precursorul nemijlocit al *ukiyo-e* a fost însă, în mod evident, pictura de gen, discutată în ultimul capitol, a cărei deplină înflorire se constată la sfârşitul secolului al XVI-lea şi în secolul al XVII-lea. Ne putem întreba de fapt ce criterii ar trebui utilizate pentru a distinge pictura de gen de *ukiyo-e*, deşi o distincţie determinantă este în mod sigur faptul că operele din prima categorie au fost realizate (din câte ştim) de membri ai unor şcoli „aristocratice” precum Kano, în vreme ce *ukiyo-e* este opera artiştilor citadini.

Afirmarea *ukiyo-e* ca gen artistic independent se datorează, într-o măsură excepţională, activităţii unui singur om, Hishikawa Moronobu (1618 – 1694). Se ştie puţin despre biografia lui Moronobu, deşi se pare că a fost fiul unui broder din Kyōto. E sigur, în orice caz, că a crescut în zona fostei capitale imperiale, *unde* a studiat la diverse şcoli de artă încă active acolo. Moronobu probabil s-a mutat la Edo în anii 1660, într-o vreme când oraşul era în plină reconstrucţie după marele incendiu din 1657. A fost o perioadă critică în istoria oraşului Edo: în munca de reconstrucţie, s-a renunţat în mare parte la influenţa vechii culturi Kansai, mai tradiţională, iar oraşului i-au fost îngăduite un aspect şi un stil proprii. Cam din această perioadă a devenit, bunăoară, *kabuki* teatrul *par excellence* al oraşului Edo; iar oraşul proaspăt reconstruit şi-a găsit în Moronobu artistul care i-a captat perfect, din perspectivă vizuală, spiritul vital şi fermecător. Pe tot parcursul epocii Tokugawa, arta *ukiyo-e* a rămas, în primul rând şi mai cu seamă, arta oraşului Edo.

Moronobu a avut două calităţi care, dincolo de talentul său artistic firesc, au făcut din el un valoros deschizător de drumuri în *ukiyo-e*. A fost îndeaproape şi personal atras de viaţa citadină, spre deosebire de curiozitatea detaşată a majorităţii pictorilor de gen anteriori; şi a fost suficient de încrezător în sine şi de ferm ca să ceară recunoaştere ca artist independent. Multe picturi de gen au fost realizate de persoane necunoscute, iar în tinereţea lui Moronobu aproape singura posibilitate pentru pictorii aspiranţi – doar dacă nu erau membri ai şcolilor frecventate oficial, precum Kano şi Tosa – era relativ mărunta activitate de a desena ilustraţii anonime pentru cărţile populare. Moronobu nu doar că a insistat să-şi semneze picturile, el s-a legitimat emfatic prin semnături precum „artistul Yamato Hishikawa Moronobu”. Mai mult decât atât, el a fost primul artist de felul acesta care să depăşească funcţia accesorie de ilustrator de cărţi şi să producă atât albume de pictură, cât şi lucrări de artă „în câte un singur exemplar”.

Dar marea inovaţie a lui Moronobu a fost cea de a face trecerea de la pictură la xilogravură. Cu toate că el şi alţi artişti de *ukiyo-e* au continuat să şi picteze, utibzarea stampei a fost cea care a conferit *ukiyo-e* caracterul său special. Nu doar că xilogravura a făcut cu putinţă producerea de imagini într-un număr suficient pentru a răspunde marii cereri pentru această formă de artă populară, dar a furnizat şi un mijloc –le. lucrări tipărite cu cerneală cu ajutorul clişeelor în lemn – care a făcut genul *ukiyo-e* unic şi uşor de distins de toate celelalte tipuri de artă japoneză.

Cele mai timpurii *ukiyo-e*, realizate de Moronobu şi de alţii, au fost gravuri în alb şi negru, cunoscute drept „primitive” (fig. 56). Încetul cu încetul totuşi, artiştii au început să includă culori (în general, roşu sau brun-roşcat şi verde), aplicate cu pensula pe foile tipărite, cu toate că aceste prime eforturi de utilizare a culorii au adăugat prea puţină valoare artistică lucrărilor *ukiyo-e*. Cu toate

acestea, tendinţa de a folosi culori a persistat şi, puţin după mijlocul veacului al XVIII-lea.

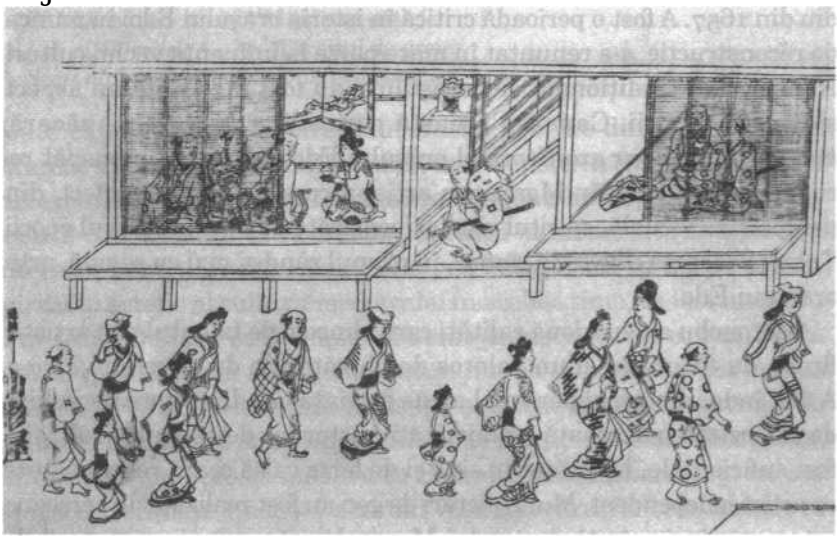


Fig. 56. Scenă de stradă în Yoshiwara de Moronobu (Muzeul Metropolitan de Artă, Fundaţia Harris Brisbane Dick, 1949)

tehnica tiparului în mai multe culori şi chiar în semitonuri a fost perfecţionată. Tiparul multicolor, cunoscut sub denumirea de *nishiki-e*, Imagine-brocart", a necesitat strânsa colaborare a trei persoane: artist, sculptorul în lemn şi tipograf, devenind astfel, într-un sens cât se poate de real, un demers artistic comun.

Încă de la început, artiştii *ukiyo-e* au fost interesaţi în principal de două subiecte – femeile din cartierele de plăceri şi actorii *kabuki* –, şi, de-a lungul întregii perioade Tokugawa, majoritatea copleşitoare a gravurilor pe care le-au realizat înfăţişau aceste două categorii tipice ale vieţii de noapte din Edo, redate uneori cu fundaluri detaliate, dar, mai frecvent, cu elemente de fundal sumare sau inexistente. Nu e surprinzător că aceste reprezentări *ukiyo-e* de femei uşoare şi actori accentuează în general aspectul senzual şi erotic, în contrast cu cele dintâi picturi de gen, în care oamenii erau înfăţişaţi în cea mai mare parte obiectiv, cu o minimă infuzie de emoţie din partea

artistului.

Pentru unii amatori de *ukiyo-e*, operele „primitive” timpurii alb-negru sau alb-negru uşor colorate simt cele mai viguroase şi emoţionante dintre toate stampele japoneze. Dar cei mai mari autori de *ukiyo-e* simt artişti care s-au afirmat după dezvoltarea tiparului în mai multe culori („brocart”), folosit pentru prima oară în 1765 de Suzuki Harunobu (1725 – 1770). Harunobu a atins o mare popularitate nu doar datorită modului minunat în care a folosit culoarea, ci şi pentru portretele sale de tinere frumoase în contexte onirice (fig. 57). Femeile lui Harunobu, spre deosebire de cele ale altor artişti *ukiyo-e*, au o înfăţişare mai mult fermecătoare decât erotică. În plus, chipurile şi expresiile lor sunt aproape identice, ceea ce reflectă acelaşi gen de umanism care nu vede persoanele ca indivizi, ci ca tipuri bidimensionale sau chiar stereotipe, umanism întâlnit la personajele lui Saikaku, Chikamatsu şi ale altor scriitori din epoca Tokugawa.

Deşi un anumit număr de artişti de şcoală *ukiyo-e* sunt cunoscuţi pentru modul în care au prezentat frumuseţea feminină, cel mai renumit este Kitagawa Utamaro (1753 – 1806). Frumuseţile tipice ale lui Utamaro sunt înalte şi zvelte, cu un aer languros şi senzual (fig. 58). Ele sunt prezentate adeseori într-un cadru intim desăvârşit, cu unul

Fig. 57. Cascada de Harunobu (cu permisiunea Muzeului Brooklyn, Donaţia
Louis V. Ledoux)

Fig. 58. Portret până la brâu din Studii de fizionomie: zece genuri de femei de Utamaro (Muzeul de Artă din Cleveland, patrimoniul Edward Loder Whittemore)

sau ambii sâni neacoperiţi şi cu părul şi hainele în dezordine. Pentru mulţi critici de mai târziu – deseori, explicit puritani Utamaro este încarnarea decadenţei în care ei socoteau că *ukiyo-e* se cufundase la finele veacului al XVIII-lea. E adevărat că Utamaro a alunecat în ultimii săi ani într-un fel de manierism şi că, exceptând lucrările a doi artişti de la începutul secolului al XIX-lea – Hokusai şi Hiroshige, care oricum erau cazuri aparte prin faptul că se specializaseră mai ales în peisaje –, tradiţionalul *ukiyo-e* îşi pierduse la acea vreme mult din vitalitate. Cu toate acestea, arta lui Utamaro, după cum se poate observa în privinţa celor mai bune stampe ale sale, este, în mod evident, de calitate superioară. Liniile sigure, compoziţia generală, delicateţea în tratarea subiectului îl plasează printre cei mai buni maeştri *ukiyo-e*.

Putem remarca, de asemenea, că Utamaro, în celebrarea frumuseţii trupului feminin, reprezintă ceva nou în tradiţia culturală japoneză. Până în această epocă a culturii citadine şi a recunoaşterii iubirii erotice ca temă în artă, japonezii – în pronunţat contrast cu grecii bunăoară – au consacrat puţină atenţie corpului uman, femeiesc sau bărbătesc, ca obiect al frumuseţii. Doamna Murasaki, autoarea *Poveştii lui Genji*, observa în jurnalul său: „Oribilă e amintirea trupului gol. N-are într-adevăr nici urmă de farmec”. 24 Iar în *Genji*, care evocă atât de minunat vârsta înaintată la Curte în perioada Heian, găsim foarte rare descrieri concrete despre cum arătau oamenii. Când există descrieri, ele sunt în mare parte limitate la trăsăturile chipului, iar, în cazul femeilor, la păr, care, dacă e lung şi mătăsos, constituie caracteristica cea mai importantă a frumuseţii feminine de la acea vreme. Femeile de la Curte din *Rulourile Genji* sunt invariabil prezentate în veşminte voluminoase, exclusiv cu chipurile pline şi fardate cu alb, cu mâinile descoperite, cu părul – de lungimea corpului sau mai lung – revărsându-li-se pe spate (vezi fig. 27). Gustul aristocratic şi, firește, tradiţia iubirii curteneşti au dăinuit de-a lungul veacurilor de

mijloc; şi, chiar dacă samuraii preluaseră frâiele puterii de la curteni, nu constatăm niciun fel de atenţie sporită în artă pentru frumuseţea fizică a omului. Astfel, abia în zorii epocii moderne din perioada Tokugawa s-au aplecat japonezii – literalmente pentru prima oară – asupra plăcerii estetice pe care o conferă nudul, aşa cum o putem constata, pusă atât de admirabil în evidenţă, în opera lui Utamaro şi a altor maeştri *ukiyo-e*.

Unul dintre contemporanii lui Utamaro a fost un geniu misterios pe nume Toshusai Sharaku (date necunoscute). Aproape nimic nu se cunoaşte cu certitudine cu privire la identitatea sau activitatea lui

Sharaku, în afară de faptul uimitor că a realizat întregul său corpus de opere păstrate până la noi – vreo sută patruzeci şi cinci de stampe, cu precădere despre actori *kabuki* – într-o perioadă scurtă, de mai puţin de zece luni, în anul 1794. În timp ce Utamaro se specializase în picturi reprezentând curtezane, Sharaku i-a înfăţişat cu măiestrie pe actori (fig. 59). Ambii artişti aveau predilecţie pentru prim-planuri şi busturi şi amândoi lăsau deseori fundalul stampei nepictat; în rest, nu aveau nimic în comun. Stampele lui Utamaro sunt sofisticate şi sobre, cu o compoziţie şi o coloristică precise. Comparativ, cele ale lui Sharaku simt, stilistic, nefinisate. Culorile sale contrastează uneori şi pare să-i lipsească siguranţa de a-şi plasa personajul, atât de caracteristică artiştilor japonezi. Aceste aparente neajunsuri par doar să sublinieze punctul forte al lui Sharaku: fervoarea, energia primor

Fig. 59. Otani Oniji III în rolul lui Edohei, de Sharaku (*Institutul de Artă din Chicago*)

dială pe care a infuzat-o actorilor, ale căror chipuri şi trupuri sunt crispate de emoţie dramatică. Spre deosebire de majoritatea celorlalţi artişti *ukiyo-e*, Sharaku a încercat să picteze oameni reali, nu stereotipuri pur şi simplu. S-a speculat chiar că şi-a întrerupt atât de brusc activitatea de realizare a stampelor, deoarece actorii ar fi fost indignaţi că i-ar fi redat atât de puţin măgulitor. Acest fapt pare absurd pentru că niciun alt artist n-a surprins atât de bine ca Sharaku spiritul teatrului *kabuki*; şi pare cu mult mai probabil ca actorii pe care i-a desenat să fi apreciat pe depbn faptul că le-a descris talentul dramatic într-un mod atât de viu, de emoţionant.

Înainte de a încheia acest capitol, din care o mare parte se referă la viaţa şi ocupaţiile locuitorilor din

cartierele de plăceri, îngăduiţi-mi să spun câteva cuvinte despre un „obişnuit” al cartierului, care nu numai că întruchipează mult din stilul şi spiritul lui, dar, chiar şi azi, e cunoscut pe plan internaţional ca produs unic al culturii japoneze: gheişa, „persoana de reprezentare artistică”. Gheişa a apărut mai întâi la mijlocul perioadei Tokugawa (prima utilizare consemnată a termenului gheişă este din 1751). Iniţial, gheişele erau bărbaţi, dar, cu timpul, pentru acest rol au fost alese exclusiv femei. Deşi majoritatea gheişelor lucrau în cartierele de plăceri ale „lumii plutitoare”, ele erau socotite ca ocupând, într-un sens, propriul lor univers, numit „lumea florii şi a sălciei” (*karyukai*).

Gheişele – animatoare cu calificare de cântăreţe, dansatoare, povestitoare şi pricepute în arta conversaţiei – erau folosite la petreceri şi alte întruniri de societate, în principal pentru a-i desfăta pe bărbaţi. Trebuie să fi existat o distincţie clară între gheişe, pe de o parte, şi curtezane şi alte prostituate de rang inferior, pe de altă parte. Gheişa era de aşteptat să fie strict o persoană de reprezentare artistică şi nu trebuia să se angajeze în activităţi de satisfacere sexuală a bărbaţilor. Această graniţă între divertisment şi sex n-a fost însă totdeauna precis păstrată, iar unele gheişe au devenit chiar şi concubinele sau amantele unor bărbaţi care le-au răscumpărat contractele de la stăpânii lor, care le ţineau captive. Cu toate că guvernele Tokugawa îşi exercitau frecvent controlul asupra gheişelor, pentru a nu le lăsa să concureze cu prostituatele – încercând chiar să limiteze luxurianţa felului lor de a se îmbrăca şi să încurajeze femei modeste şi mai în vârstă să devină gheişe –, problema legăturii dintre acestea şi activităţile sexuale a persistat.

Mai târziu în epoca Tokugawa, gheişele independente şi-au practicat profesia în afara cartierelor de plăceri, asigurându-şi o mai mare libertate de mişcare şi de activitate. Unele dintre ele, asemenea principalelor curtezane din cartierele de plăceri, au căpătat o faimă

considerabilă, devenind chiar deschizătoare de drumuri în moda pentru femei.

Instrumentul muzical prin excelenţă al gheişei a fost *samisen-vi*, care, după cum am văzut, anima atmosfera în teatrul *kabuki* şi teatrul de marionete. Chiar şi astăzi, nimic nu poate evoca mai bine simţămintele şi stările sufleteşti din universul divertismentului şi plăcerii, specifice epocii Tokugawa, ca sunetul fragil al corzilor sam/sen-ului, mai ales în mâna unei gheişe. Cu toate că profesiunea de gheişă e într-un considerabil declin în timpurile moderne, unele gheişe au reuşit să intre în lumea politică. Aceste gheişe simt angajate să confere destindere la întrunirile conducătorilor politici, unde se bea sake după dorinţă şi uneori au loc importante negocieri politice. Deşi se presupune că gheişele păstrează tăcerea asupra a ceea ce aud la aceste reuniuni, este interesant că partidele politice mari au tendinţa să-şi patroneze propriile grupuri de gheişe.25

8

Tendinţe heterodoxe

Sistemul de guvernare Tokugawa a luat naştere sub primii trei shogūni, care au condus între anii 1600 şi 1651. În această jumătate de secol, shogūnatul a pus în aplicare politici – inclusiv izolarea naţională, sistemul prezenţei alternative, precum şi confiscarea (pe de o parte) a domeniilor *daimyō* şi transferul lor (pe de altă parte) – care i-au sporit tot mai mult controlul atât asupra seniorilor, cât şi asupra ţării în întregul ei. Unii cercetători au lansat ipoteza conform căreia, dacă shogūnatul ar fi continuat în aceeaşi direcţie, s-ar fi transformat, dintr-o formă slabă, hegemonică de guvernământ, într-o monarhie centralizată.1 După 1651 însă, ceea ce părea o tendinţă spre centralizarea tot mai mare a puterii a încetat şi, pe parcursul ultimelor două veacuri din cârmuirea Tokugawa, shogūnatul a pierdut de fapt controlul asupra numeroaselor privilegii pe care le acumulase.

Shogūnatul post-1651 a devenit un regim foarte

conservator, angajat în politicile şi practicile tradiţionale şi, în general, neavând în vedere vreo schimbare serioasă sau fundamentală în modul său de a guverna. Dar conservatorismul shogūnal, deşi a stabilit pedepse severe pentru unii disidenţi, n-a reprimat întreaga diversitate şi schimbările. Înflorirea unei culturi burgheze, bunăoară, a adus cu ea modificarea sau transformarea multora dintre criteriile tradiţionale ale gustului japonez în domeniul literaturii, al teatrului şi al artelor vizuale. În filosofie, de asemenea, cărturarii au exprimat o mare diversitate de opinii, deseori în opoziţie cu neoconfucianismul lui Chu Hsi, care, după cum am văzut, devenise oficial un fel de doctrină tradiţională a shogūnatului începând cel puţin de la sfârşitul secolului al XVII-lea, graţie patronării de către familia Hayashi a erudiţilor confucianişti.

Înflorirea filosofiei ca domeniu de studiu a fost unul dintre cele mai marcante evoluţii ale perioadei Tokugawa. Deşi japonezii au contribuit mult la teologia budistă înainte de Tokugawa, după cum se observă în activitatea şi opera unor personalităţi precum Kukai, Shinran sau Dogen, ei au făcut puţin în domeniul filosofiei. Ne-ar fi într-adevăr greu să numim măcar un singur „filosof” înainte de epoca Tokugawa. Unul dintre motivele care au dus la ascensiunea, după 1600, a filosofiei ca domeniu a fost încercarea regimului Tokugawa de a-şi legitima autoritatea – adică de a justifica sau de a obţine recunoaşterea ca „drepte” a câştigurilor obţinute prin „forţă” militară. După experimentarea timpurie a abordării budiste şi şintoiste a puterii, shogūnatul s-a oprit asupra neoconfucianismului lui Chu Hsi, care a oferit o ideologie ce putea fi interpretată, după cum am văzut, drept consfinţirea atât a regimului Tokugawa, cât şi a structurii sale sociale, ca întemeiată pe legi la fel de imuabile precum cele ale naturii înseşi. Cum spunea Hayashi Razan:

Cerul e deasupra, şi pământul dedesubt… în toate câte există se află o ordine care-i separă pe cei de sus de cei de jos… şi nu putem îngădui tulburare între stăpân şi

supus, între cei de sus şi cei de jos. împărţirea în patru clase – samuraii, agricultorii, meşteşugarii şi negustorii –, asemenea celor cinci legături [dintre tată şi fiu, dintre stăpân şi supus, dintre soţ şi soţie, dintre fraţi mai mari şi fraţi mai mici şi cea dintre doi prieteni – n.tr. \ face parte din principiul cerului şi este Calea propovăduită de înţeleptul [Confucius].2

Primul erudit important care a pus sub semnul întrebării linia oficială a neoconfucianismului a fost Nakae Toju (1608 – 1648). După ce a fost în tinereţe în slujba unui samurai, Toju a denunţat rigiditățile acestei munci şi s-a retras de timpuriu, la vârsta de douăzeci şi şase de ani, pentru a se dedica studiului şi contemplaţiei în locul său de baştină, lângă lacul Biwa din provincia Omi. Ca învăţat, Toju a fost mai întâi un adept entuziast al neoconfucianismului lui Chu Hsi, dar, pe baza unor observaţii despre membrii tuturor claselor sociale din Japonia, a ajuns să se întrebe dacă unele dintre principiile sale de bază aveau cu adevărat vreun înţeles când erau aplicate la aceştia. Neoconfucianismul susţinea o structură ierarhică a societăţii în care toţi oamenii trebuiau să accepte fără să crâcnească obligaţiile ce le reveneau în cadrul relaţiilor de inferioritate-superioritate dintre oameni. Era însă oare drept pentru clasa dominantă din Japonia epocii Tokugawa să se bucure de privilegii mai degrabă pe baza originii decât – ca în China – pe baza meritului intelectual sau ştiinţific?

La un nivel şi mai profund, Toju a pus la îndoială viziunea oficială neoconfucianistă a perfectibilităţii morale. În conformitate cu acest punct de vedere, după cum am văzut, natura umană este în esenţă bună şi e guvernată de *ri*, „raţiune”. Deşi există pericolul ca „eterul” sau „substanţa” personală, *ki*, să poată, prin pofte puternice şi patimi, să perturbe acţiunea lui *îi*, omul va acţiona întotdeauna bine şi drept dacă natura sa fundamentală este corect cultivată graţie educaţiei morale. Tojü a remarcat că, în pofida afirmaţiei lor conform căreia

oamenii ar trebui lăsaţi să acţioneze în deplină libertate – odată ce natura lor inerent morală a fost cultivată –, neoconfucianiştii oficiali erau de fapt siguri de acţiunea corectă a oamenilor prin impunerea de reguli de conduită socială întocmite cu grijă.

Tojü a afirmat că factorul cel mai important e spiritul omului sau voinţa sa de a acţiona (*shin*). Cu alte cuvinte, în timp ce neoconfucianiştii oficiali vorbeau despre natura umană, îi şi prescriau cum trebuie să se comporte omul ca să facă dovada că dispune de ea, Tojü spunea că omului nu trebuie să-i pună stavilă necesitatea de a se conforma normelor arbitrare de comportament social. Aşadar crezul adoptat de el se baza formal pe scrierile filosofului Wang Yang-ming (1472 – 1529) din China dinastiei Ming. Neoconfucianismul lui Wang Yang-ming – care afirma că omul are capacitatea înnăscută sau intuitivă de a acţiona moral – a constituit o atracţie puternică pentru mulţi japonezi din epoca Tokugawa, în special pentru samurai, a căror apartenenţă de clasă şi concepţie îi făceau, în mod logic, receptivi la o învăţătură a independenţei personale şi a acţiunii nemijlocite. Dar accentul pus de Wang Yang-ming pe intuiţie era foarte aproape şi de spiritul budismului zen; astfel, spre sfârşitul vieţii, Tojü a devenit preocupat mai puţin de acţiunea socială şi mai mult de cultivarea unei stări zen de pace lăuntrică. A rămas altora – mai cu seamă în ultimii ani, tumultuoşi, ai epocii Tokugawa – să utilizeze neoconfucianismul lui Wang Yang-ming ca justificare a activismului politic.

Un alt grup de învăţaţi care au combătut neoconfucianismul oficial a fost aşa-numita Şcoală de Studii Antice (*kogaku-ha*). Cu principalii membri ai acestei grupări – cât se poate de diferiţi ca personalitate şi viziune – este, la prima vedere, greu de alcătuit o şcoală. Cu toate acestea, ceea ce-i unea era cel puţin faptul că fiecare căuta să revină la o abordare anterioară neoconfucianismului – premergătoare tuturor adaosurilor semnificative la universul confucianismului din precedentele două milenii –

şi să redescopere învăţăturile originare ale tradiţiei confucianiste. Neoconfucianiştii din China începuseră să facă acelaşi lucru şi ajunseseră să producă sinteze intelectuale mult depărtate de umanismul sobru al confucianismului şi al înţelepţilor din vechea Chină. Cărturarii Şcolii de Studii Antice din Japonia epocii Tokugawa se deosebeau la fel de mult în privinţa interpretării învăţăturilor originale ale confucianismului, cât şi a modului în care acestea ar fi trebuit aplicate la condiţiile din ţara şi vremea lor.

Prima figură marcantă a Şcolii de Studii Antice a fost Yamaga Sokó (1622 – 1685). Samurai de origine, Sokó şi-a câştigat o reputaţie de savant strălucit, cercetând în profunzime domenii variate ca şintoismul, budismul, poezia japoneză, precum şi confucianismul – pe care l-a studiat cu Hayashi Razan la Edo. Soko a fost de asemenea foarte interesat de ştiinţa militară, şi probabil acest interes l-a determinat mai mult ca orice altceva să critice neoconfucianismul oficial drept irelevant pentru Japonia veacului al XVII-lea. Confucius a trăit într-o epocă – remarca Soko – în care condiţiile din China erau mult mai apropiate de sistemul feudal Tokugawa din Japonia decât de statul birocratic centralizat pentru care neoconfucianiştii dinastiei Song îşi concepuseră doctrina. Sokó credea, aşadar, că – în locul tezelor metafizic motivate şi prea idealiste ale confucianismului oficial – ar fi mai de folos pentru formarea morală a japonezilor din vremea sa etica practică, pentru viaţa de zi cu zi, propovăduită de Confucius.

Soko a fost şi unul dintre primii gânditori din epoca Tokugawa care s-au ocupat de problema justificării existenţei samurailor, o clasă în mare măsură inactivă, ce trăia din stipendiu. După crearea shogūnatului Tokugawa în 1600, puţine au fost pentru samurai ocaziile de a-şi exercita îndeletnicirea de căpătâi, şi devenise o anomalie istorică faptul ca o clasă de luptători să trebuiască să conducă Japonia în răstimpul celei mai îndelungate sale

perioade de pace. Unii samurai au devenit administratori birocratici ai shogūnatului şi ai domeniilor (*han*) pe care le stăpâneau, dar alţii aveau prea puţine astfel de sarcini sau răspunderi oficiale cu care să-şi ocupe timpul. În primele sale prevederi din Legile caselor militare, emise în 1615, shogūnatul îi îndemna pe samurai să pună cu sincer devotament în aplicare „artele păcii şi războiului”; iar când şi-a formulat codul de conduită pentru samurai, Soko se încadra, prin respectiva injoncţiune, pe această linie. Remarcând că „samuraii mănâncă hrană fără s-o fi produs, folosesc unelte iară să le fi confecţionat şi obţin profit fără să cumpere sau să vândă”, Sokó se întreba ce anume justifică existenţa clasei samurailor. Răspunsul său a fost că „treaba samuraiului constă în a reflecta asupra propriei sale poziţii în viaţă, în a-şi sluji cu loialitate stăpânul, dacă are, în a-şi aprofunda fidelitatea faţă de prieteni şi, cu luarea în considerare a propriei sale poziţii, în a se consacra datoriei înainte de toate” 3. Astfel, după opinia lui Sokó, samuraiul trebuie să servească drept exemplu de înaltă conduită morală pentru japonezii din toate clasele sociale. Iar în centrul scopului său moral era angajamentul de a-şi îndeplini „datoria mai presus de orice”. Într-un fel, această datorie, *giri*, era aceeaşi *giri* pe care am remarcat-o în comportamentul personajelor citadine din piesele domestice ale lui Chikamatsu. Când Yamaga Soko a conceput însă datoria ca pe un imperativ moral pentru samurai, aceasta implica fidelitate absolută faţă de stăpân şi devotament faţă de datorie ce trecea cu mult dincolo de ceea ce se putea aştepta în mod raţional de la membrii celorlalte clase ale societăţii Tokugawa.

Pe baza unor astfel de considerente, Yamaga Soko e socotit de regulă drept creatorul codului *bushido*, sau a „normelor de urmat ale luptătorului” 4. El a fost cu siguranţă un deschizător de drumuri în analiza rolului samuraiului ca membru al unei adevărate elite conducătoare, şi nu pur şi simplu ca participant brutal – şi deseori neştiutor de carte – la nesfârşitele lupte civile din

epoca medievală.

Yamaga Soko e renumit şi pentru faptul că a fost la un moment dat maestrul lui Oishi Kuranosuke (1659 – 1703), căpetenia faimoşilor „patruzeci şi şapte de *ronin*-i”. Relatarea despre cei patruzeci şi şapte de *ronin*-i, poate cea mai îndrăgită naraţiune din istoria Japoniei, a tot fost reluată de nesfârşite ori în numeroase modalităţi artistice, inclusiv în teatrul de marionete, *kabuki*, în roman şi cinematografie (fig. 60). „Înţelesul” sau „înţelesurile” sale au fost fără încetare dezbătute, începând din momentul în care *ronin*-ii şi-au pus în aplicare vendeta, în 1702, şi până în zilele noastre. Un cercetător japonez chiar a sugerat, mai curând exagerat, că „dacă studiezi Chushingura (povestea *ronin*-ilor) suficient de mult vei înţelege totul despre japonezi” 5. Să ne oprim pentru a examina câteva detalii referitoare la istoria *ronin-Hor*.

În 1701, seniorul Asano, *daimyō* al domeniului Ako din vestul Japoniei, a fost numit să îndeplinească o funcţie ceremonială la Curtea shogūnului de la Edo. În ultima zi a misiunii sale, Asano a atacat şi rănit – dar fără să-l ucidă – un funcţionar al shogūnatului pe nume Kira. Fiindcă violase o regulă strictă a shogūnatului privind interdicţia de a folosi arme la Curte, lui Asano i s-a ordonat să se sinucidă prin spintecarea pântecelui (*seppuku*) chiar în după-amiaza acelei zile. Nimeni nu ştie exact de ce l-a atacat Asano pe Kira. El a pomenit despre „o animozitate” înainte de atac, dar după aceea, din câte ştim, şi-a acceptat moartea liniştit.

La moartea lui Asano, toţi vasalii săi au devenit automat *ronin*-i, sau „samurai fără stăpân”. În cele din urmă, patruzeci şi şapte dintre

Fig. 60. Acţiunea de pătrundere a samurailor loiali din Ako în reşedinţa lui Kira, de Shirai Toshinobu, reprezintă o scenă din istoria celor patruzeci şi şapte de ronin-i (Academia de Arte din Honolulu, patrimoniul Norman D. Hill.

1938 [10.953])

ei, în frunte cu Oishi, s-au unit într-un legământ secret pentru a-şi răzbuna stăpânul mort. Spre sfârşitul anului 170 a, aproape doi ani mai târziu, şi-au dus legământul la bun sfârşit, atacându-l şi omorându-l pe Kira în reşedinţa sa din Edo.

În răstimpul dintre atacul lui Asano asupra lui Kira şi uciderea lui de către *ronin-i*, se ivise în rândul acestora o importantă divergenţă referitoare la felul cum ar trebui procedat.6 Un grup, reprezentat de Oishi Kuranosuke, considera importantă salvarea casei şi proprietăţii lui Asano, socotind chestiunea drept încheiată – cu alte cuvinte, răzbunarea personală împotriva lui Kira n-ar fi necesară – dacă shogūnatul i-ar fi permis fratelui mai mic al lui Asano să-i moştenească titlul şi averea. Un alt grup era însă hotărât de la bun început să-şi răzbune stăpânul, dorind să-l omoare pe Kira. Abia când a devenit limpede că shogūnatul nu va încuviinţa perpetuarea Casei Asano, cele două grupuri s-au imit pentru a-şi duce la îndeplinire violenta răzbunare.

Ronin-ii care au insistat necontenit pe uciderea lui

Kira au făcut-o, după părerea lui Eiko Ikegami, deoarece doreau mai cu seamă să-şi spele onoarea pângărită de confruntarea dintre stăpânul lor şi Kira, care a dus la moartea lui Asano, dar nu şi a funcţionarului din Edo. Faptul că nici nu ştiau de ce l-a atacat Asano pe Kira era pentru ei lipsit de importanţă. Hotărârea lor decurgea din străvechea tradiţie a onoarei samurailor.

După o dezbatere aprinsă între oficialităţi, intelectuali şi alţii despre cum trebuie procedat cu *ronin*-ii, shogūnatul a decis că ei trebuie să moară, fiindcă au încălcat legea „obştească”. Li s-a acordat totuşi privilegiul să moară onorabil prin *seppuku* (în loc de decapitare).7 Deşi oamenii din epocă au avut probabil păreri diferite despre decizia shogūnatului de a-i pedepsi pe *ronin*-i pentru comportamentul lor „public”, aproape toată lumea pare să fi fost de acord că atitudinea lor „personală” ca samurai a fost exemplară. Unii japonezi chiar i-au elogiat pe *ronin*-i în moarte drept *grijin*, „bărbaţi cu înalte rosturi morale”. O astfel de elogiere este în concordanţă cu ideea de *bushido* a lui Yamaga Soko, conform căreia samuraii din epoca Tokugawa trebuiau să slujească drept model de loialitate şi moralitate. Dar, în vreme ce Soko concepea loialitatea şi moralitatea în termeni confucianişti, conştiinţa răzbunării la *ronin*-i era motivată în mare parte (dacă urmărim analiza lui Ikegami) de sentimente de onoare şi loialitate mai curând personale şi feudale. Principala lor preocupare era legată de propria onoare şi propria loialitate, şi nu de onoare şi loialitate ca idealuri universale.

Povestea *ronin*-ilor a fost prezentată pe scena teatrului de marionete în săptămânile ce au urmat atacului asupra lui Kira; şi, cu toate că shogūnatul a interzis spectacolul, el s-a dovedit a fi primul dintr-o serie neîntreruptă de versiuni teatrale şi de alte feluri ale poveştii. Dintre versiunile teatrale, piesa de marionete din 1784 *Chushingura* (*O comoară de supuşi loiali*) *8* a devenit cea mai cunoscută, numele de „Chushingura” devenind, şi

rămânând până în zilele noastre, sinonim cu întregul fenomen cultural legat de cei patruzeci şi şapte de *ronin*-i.

De ce oare – ne putem întreba – a devenit povestea *ronin-ilor* atât de rapid şi de durabil populară? Un motiv ar fi, desigur, linia narativă plină de suspans, cu desăvârşire pasionantă. Povestea *ronin*-ilor a stârnit cu siguranţă în sufletul japonezilor de la începutul secolului al XVIII-lea – care au declanşat pasiunea pentru „Chushingura" – sentimente mai profunde decât nişte simple reacţii pe care li le-ar fi putut prilejui o poveste interesantă, plină de suspans.

Ne aflăm în epoca Genroku. Japonia a cunoscut pacea vreme de mai bine de un veac aproape fără întrerupere. Economia, începând de la baza sa agricolă şi până la comerţul urban, a evoluat permanent şi, în multe privinţe, chiar spectaculos în toată această perioadă. Din ce în ce mai mulţi oameni aveau tot mai mulţi bani şi mai mult timp liber ca niciodată, iar Genroku însuşi a devenit sinonim cu avântul cultural al unei societăţi de consum. Pacea, prosperitatea, timpul liber şi consumul au erodat de-a lungul anilor spiritul războinic al samurailor, care nu mai fuseseră nevoiţi să se lupte de generaţii. Unele persoane se puteau chiar întreba de ce mai exista clasa samurailor. Apoi, brusc, a sosit vestea uimitoare că patruzeci şi şapte de *ronin-i* au riscat totul – mânia shogūnatului, propria viaţă, familiile – pentru a-şi răzbuna stăpânul.

Răzbunarea sub forma vendetei (*katakiuchi*) era de fapt o practică aprobată tacit – dacă nu chiar încurajată – de shogūnatul Tokugawa, care a permis factorilor guvernamentali la diverse niveluri să autorizeze vendetele. Cvasitotalitatea vendetelor autorizate despre care ne-au rămas – din consemnări – informaţii până în zilele noastre au fost întreprinse însă de diferite persoane în numele rudelor lor – de pildă, răzbunarea unui fiu împotriva ucigaşului tatălui său. „Răzbunarea" celor patruzeci şi şapte de *ronin-i* – cum s-au grăbit să sublinieze oamenii epocii – n-a fost autorizată şi, de fapt, nici n-a fost o

vendetă, în măsura în care Kira n-a ucis pe nimeni, ci a fost el însuşi victima unei tentative de omor. Cu toate acestea, indiferent dacă Kira reprezenta sau nu obiectul propriu-zis al unei răzbunări, *ronin*-ii au fost cu siguranţă motivaţi de spiritul vendetei, iar în tradiţia japoneză ei au ajuns să fie investiţi cu caracterul eroic al răzbunătorilor emblematici.

Chushingura, piesa de marionete din 1748 bazată, desigur, pe istoria *ronin-ilor*, este o poveste foarte minuţios elaborată şi complexă, cu numeroase intrigi secundare, care cuprinde, alături de *ronin*-i, un evantai de personaje fictive. Poate că cel mai frapant la această piesă este că, în pofida complexităţii intrigii sale, ea a fost meticulos curăţată de toate ambiguităţile evenimentelor istorice din anii 1701 – 1702. *Ronin-ii* şi alţii care-i susţin sunt de la început şi până la sfârşit motivaţi de două sentimente: fidelitate (faţă de stăpân) şi răzbunare. Personajul Kira9 este vrednic de dispreţ, omul cel rău a cărui moarte nu soseşte pe cât de repede ar trebui, iar *ronin*-ii conduşi de personajul Kuranosuke nu se gândesc pe moment nici la salvarea casei stăpânului lor, nici la onoarea lor personală şi nici la altceva în afară de răzbunare. În plus, ei plănuiesc să-şi încununeze vendeta – uciderea personajului Kira – cu un suprem act de loialitate, propria lor sinucidere. Piesa nu spune nimic despre *ronin*-ii arestaţi de shogūnat, aşteptând o decizie în legătură cu soarta lor. În schimb piesa se termină cu scena în care ei se îndreaptă spre templul unde le este îngropat stăpânul, pentru a se sinucide dinaintea mormântului său.

Cred că mult – dacă nu toată – din popularitatea istoriei celor patruzeci şi şapte de *ronin-i* şi forţa care a transformat-o în „legenda Chushingura” derivă din faptul că, într-o vreme (epoca Genroku) în care se considera că spiritul samurailor se afla în punctul său cel mai de jos, un grup de *ronin-i* a acţionat în concordanţă cu ceea ce era perceput a fi drept cea mai preţioasă valoare. *Chushingura*, cu toate că era evident socotită ca o versiune mult romanţată a istoriei *ronin*-ilor, a eliminat toate

umbrele şi incertitudinile motivaţionale din povestire şi a transformat-o într-o pură celebrare a condiţiei de samurai.

Cel puţin un contemporan al *ronin*-ilor n-a fost totuşi impresionat nici măcar de atitudinea lor „personală”: Yamamoto Tsunetomo, un samurai de pe un domeniu din Kyūshū, ale cărui povestiri, sfaturi, maxime şi recomandări au fost adunate şi publicate în 1716 sub titlul de *Hagakure*. Nemulţumirea lui Tsunetomo în ceea ce-i priveşte pe *ronin-i* era legată de faptul că aceştia n-au acţionat imediat după moartea stăpânului lor, ci au aşteptat aproape doi ani. Pentru Tsunetomo, întârzierea – fie din cauza ezitării, fie ca efect al conspiraţiei sau al complotului – era un sacrilegiu. Condiţia de samurai, afirmă el în *Hagakure*, îndeamnă la acţiune nemijlocită în toate situaţiile de criză, acţiune pe care samuraiul ar trebui totdeauna s-o anticipeze – ba chiar s-o dorească – şi care va duce la moartea sa. Iată cum recomandă Tsunetomo să se răzbune samuraiul:

Condiţia răzbunării constă pur şi simplu în forţarea felului de a fi al cuiva într-un context şi în a fi răpus. Nu e în asta nimic ruşinos. Stând să te gândeşti că trebuie să-ţi termini treaba, vei intra în criză de timp. Stând să socoteşti lucruri cum ar fi câţi oameni are vrăjmaşul, timpul ţi se scurge printre degete. […] Nu contează dacă inamicul dispune de mii de oameni, împlinirea vine pur şi simplu din a le ţine piept şi din hotărârea de a-i secera pe toţi.10

Tsunetomo explică mai departe, în pasajul următor, ceea ce am putea numi principiul acţiunii nemijlocite:

Când vine vremea, nu e loc de vorbe. […] Condiţia samuraiului ar trebui să fie, mai presus de toate, conştiinţa faptului de a nu şti ce se va întâmpla în clipa următoare. […] Izbânda sau înfrângerea sunt aspecte ale naturii temporare a împrejurărilor. Modalitatea de a evita ruşinea e diferită. Înseamnă pur şi simplu moartea. Chiar dacă e sigur că vei pierde, ripostează! Nici înţelepciunea, nici tehnica nu-şi au locul aici. Bărbatul adevărat nu se

gândeşte la victorie sau la înfrângere. Se avântă temerar într-o moarte iraţională. Făcând asta, te vei trezi din visele tale.11

Vorbind de avântarea temerară într-o moarte iraţională, Tsunetomo se referă la ceea ce el identifică drept *shinigurui*, „înverşunare aducătoare de moarte”. Frenezia morţii îl cheamă pe samuraiul confruntat cu o criză sau chiar cu o situaţie incertă să intre în ceea ce poate fi descris drept o stare de psihoză autoindusă, în care doar acţiunea contează – şi nu obiectivele sau scopul.

Cu pledoaria sa radicală pentru iraţionalitate violentă – la limita psihozei *Hagakure* a şocat pe mulţi. În cursul perioadei militariste a Japoniei anilor 1930 şi în cel de-al Doilea Război Mondial, soldaţii şi alţii au salutat-o însă drept un fel de biblie a comportamentului de samurai, iar pentru scriitorul naţionalist postbelic Mishima Yukio a fost chiar o sursă de inspiraţie, acesta scriind o carte spre lauda valorilor sale.12

Cercetând atât *Hagakure*, cât şi povestea celor patruzeci şi şapte de *ronin*-i, ar trebui să notăm mai cu seamă distincţia, deja schiţată, pe care o găsim trasată între conceptul de loialitate a samurailor, pe de o parte, şi cel de onoare a acestora, pe de alta. Adevărata loialitate a samuraiului însemna angajament total faţă de stăpân, care se manifesta în principal prin a acţiona conform cu ceea ce era – sau cel puţin cu ceea ce putea fi socotit aşa – cel mai bine pentru el. În această privinţă, Oishi Kuranosuke şi ceilalţi *ronin*-i care voiau să salveze Casa Asano erau desigur loiali spiritului stăpânului lor mort, chiar dacă o astfel de loialitate putea să însemne diminuarea onoarei lor personale, fiindcă nu se răzbunau nemijlocit pe Kira. Yamamoto Tsunetomo a fost cu siguranţă un înfocat apărător al loialităţii, iar *Hagakure* e foarte grăitor în această privinţă. Cu toate acestea, el nu abordează chestiunea legată de ce anume ar trebui să facă samuraiul în cazul în care loialitatea intră în conflict cu onoarea personală, aşa cum s-a întâmplat în cazul unora dintre cei

patruzeci şi şapte de *ronin*-i, care au renunţat la loialitate, ceea ce însemna abandonarea planurilor de ucidere a lui Kira (şi astfel pierderea onoarei), pentru a salva Casa Asano.

Principala preocupare a lui Tsunetomo n-a fost de fapt loialitatea, ci onoarea. Putem observa acest lucru bunăoară în cele două citate de mai sus din *Hagakure*, în care el insistă pe evitarea, înainte de toate, a ruşinii, duşmanul de moarte al onoarei. Critica adusă de el celor patruzeci şi şapte de *ronin*-i a fost că n-au acţionat imediat. Pentru a-i fi pe plac, *ronin*-ii ar fi trebuit să lanseze un atac imediat asupra locuinţei lui Kira, cu toate că – în anticiparea unei astfel de acţiuni – era extrem de bine păzită. *Ronin*-ii ar fi fost măcelăriţi cu toţii, speranţele Casei Asano spulberate, dar cei patruzeci şi şapte, prin înverşunarea lor aducătoare de moarte, şi-ar fi apărat onoarea personală, cu totul egoistă.

Să revenim la Yamaga Soko. Pe lângă scrierile sale despre condiţia de luptător, Soko este renumit şi pentru accentul pus pe un alt subiect, cel al măreţiei Japoniei, subiect de natură să-l facă iubit printre naţionaliştii epocii moderne.

Studiul confucianismului le-a insuflat, firește, învăţaţilor japonezi un grad mai mare sau mai mic de entuziasm faţă de civilizaţia chineză, unii devenind sinofili convinşi, în vreme ce mulţi alţi eruditi confucianişti de la începutul epocii Tokugawa, inclusiv Hayashi Razan – mergând dincolo de studierea filosofiei chinezeşti –, s-au aplecat asupra şintoismului şi tradiţiei japoneze; Yamaga Soko a fost primul gânditor important care a susţinut superioritatea culturii japoneze şi a valorilor sale etice în raport cu cele ale Chinei. Preamărind originile sacre ale Japoniei şi susţinând că mai degrabă Japonia, şi nu China, ar trebui socotită drept Imperiul de Mijloc al lumii, Soko a dat glas de timpuriu unei atitudini de acceptare pe scară largă a sporirii importanţei, în veacul al XVIII-lea, a Şcolii neoşintoiste de Studii Naţionale (*kokugaku-ha*).

Un alt savant remarcabil din Şcoala de Studii Antice a fost Ogyu Sorai (1666 – 1728), care a mers şi mai departe decât Soko în adâncul istoriei chinezeşti, pentru a găsi „adevăratul” confucianism în epoca vechilor înţelepţi care au trăit înaintea lui Confucius. Yamaga Soko criticase accentul neoconfucianist abstract pus pe cultivarea naturii inerent morale a omului şi stăruise asupra inculcării unei etici mai practice, „fundamentale”, ca mijloc de menţinere a ordinii sociale în Japonia lui Tokugawa. Atât Soko, cât şi neoconfucianiştii au fost interesaţi însă în mod deosebit, în cea mai bună tradiţie confucianistă, de chestiunea moralei. Ogyu Sorai, pe de altă parte, a acordat atenţie nu atât moralei, cât formelor de control juridice şi instituţionale necesare guvernării societăţii.

Deşi au existat antecedente în această privinţă în confucianism, importantul accent pus de Sorai mai curând pe controlul exercitat asupra oamenilor decât pe ridicarea lor la starea utopică în care ei să fie suficient de morali ca să existe iară control exterior este asociat în general cu alte şcoli de gândire chinezeşti decât cele confucianiste. Faptul că Ogyu Sorai a trebuit să ia o astfel de poziţie era, pe de o parte, un răspuns la noile probleme sociale şi politice care asaltau societatea Tokugawa din epoca Genroku, iar, pe de altă parte, pur şi simplu ecoul poziţiei cât se poate de practice şi pragmatice abordate de numeroşi gânditori heterodocşi din epocă.

Multe dintre problemele cu care se confrunta shogūnatul Tokugawa în al doilea său veac de existenţă era de fapt rezultatul a ceea ce astăzi am numi progres. Shogūnatul, printre altele, era tot mai dezorientat în legătură cu modul în care trebuia să gestioneze considerabila înflorire a comerţului, aducătoare de pace şi linişte. În timp ce orăşenii se bucurau din plin de prosperitatea epocii Genroku, shogūnatul şi clasa samurailor, în general – încă dependenţi în mare măsură de veniturile din agricultură –, s-au văzut tot mai strâmtoraţi financiar, ca rezultat al fluctuaţiilor pieţei şi al

derivei inflaţioniste din acea perioadă. În 1695, shogūnatul chiar a recurs la oportunitatea deznădăjduită a devalorizării monedei în încercarea de a-şi rezolva dificultăţile financiare.

O altă problemă care afecta shogūnatul era birocratizarea. Shogūnatul Tokugawa fusese înfiinţat pe baza controlului militar direct, în vederea cârmuirii unei ţări care, la 1600, cunoscuse timp de câteva generaţii doar războiul. Structura iniţială a shogūnatului, deşi foarte durabilă, a fost în mod necesar modificată şi extinsă cu trecerea timpului pentru a răspunde noilor condiţii schimbătoare. Una dintre cele mai importante schimbări s-a produs la nivelul funcţiei de shogūn. Cei trei mari shogūni fondatori, care au guvernat până în 1651, au fost, ca persoane, figuri dominante. Dar, odată cu creşterea în complexitate a instituţiei shogūnatului şi apariţia unor conducători mai slabi pe linie ereditară, prerogativele shogūnului au început să fie adesea exercitate de alţii, iar luptele deschise legate de aceste prerogative între persoane şi grupări din sânul shogūnatului au devenit din ce în ce mai frecvente. Deşi câte un shogūn cu voinţă puternică îşi mai putea exercita influenţa personală, tendinţa de dispersare a puterii (aparent caracteristică tuturor birocraţiilor) poate fi observată în istoria shogūnatului Tokugawa de la finele veacului al XVII-lea.

Iar dacă savantul de studii antice Ogyu Sorai s-a aplecat asupra chestiunii consolidării instituţionale a shogūnatului, el a făcut-o tocmai pentru ca acesta să poată răspunde noilor cerinţe ale secolului al XVIII-lea. Şi este interesant de notat că autorităţile shogūnale n-au fost prea încântate de concepţia neoconfucianistă oficială a guvernului Tokugawa ca agent pur moral care nu pleca urechea la părerile heterodoxe legaliste ale lui Sorai.

Deşi am subliniat că una dintre caracteristicile comune a numeroşi gânditori de orientare neoficială din epoca Tokugawa a fost dorinţa de a aborda lucrurile mai direct şi raţional, trebuie să notăm că anumiţi învăţaţi care

au rămas în sfera neoconfucianismului oficial manifestau o tendinţă asemănătoare. Cel mai bun exemplu este Arai Hakuseki (1657 – 1725), un *ronin* care a slujit între anii 1709 şi 1715 drept sfetnic personal la doi shogūni. Hakuseki este cunoscut pentru câteva măsuri politice curajoase şi energice pe care le-a iniţiat, incluzând eforturi de restabilire a valorii banilor după devalorizarea monetară din 1695, de revizuire a Legilor shogūnatului pentru casele militare şi de limitare a scurgerii de aur şi argint din Japonia prin comerţul exterior cu olandezii şi chinezii la Nagasaki. Din punctul de vedere al istoriei culturale însă, raţionalismul lui Hakuseki se poate observa mai bine în sfera erudiţiei pure, în care a scris cărţi pe teme variate ca arheologia, sociologia, filologia, istoria şi chiar legate de situaţia Occidentului.

Gradul de raţionalism şi căutarea de dovezi empirice şi-au pus amprenta asupra tuturor lucrărilor de erudiţie ale lui Hakuseki, care au rămas astfel până în zilele noastre preţioase surse de bibliografie secundară. Când ne ocupăm de preistoria Japoniei, bunăoară, el ne cere să investigăm consemnărilor chinezeşti şi coreene de la începuturile Japoniei, şi să nu acceptăm pur şi simplu versiunile mitice despre originile ţării, aşa cum stau scrise în cronicile din veacul al VIII-lea, *Kojiki* şi *Nikon Shoki*. În poate cea mai cunoscută operă a sa, *Observaţii despre istorie* (*Dokushi yorori*), Hakuseki face o analiză minuţioasă – în termeni de cauză şi efect – a istoriei Japoniei, cu începere din momentul instituirii regenţei Fujiwara din perioada Heian şi până la unificarea ţării sub Hideyoshi, la sfârşitul secolului al XVI-lea (cu accent special pe afirmarea superiorităţii clasei militare).

În timp ce Arai Hakuseki folosea tehnici de metodologie istorică, pe care le-am putea socoti cât se poate de moderne, alţi învăţaţi de la începutul şi mijlocul perioadei Tokugawa s-au angajat să realizeze istorii ale Japoniei într-un gen mai tradiţional, scrise în chineză şi bazate pe modele chinezeşti clasice de organizare a

textului. Una dintre acestea a fost *Oglinda cuprinzătoare a ţării noastre* (*Honcho tsugan*) 13, a familiei Hayashi; o alta a fost *Istoria Marii Japonii* (*Dai Nikon Shi*), compilată de o şcoală pentru studii istorice de pe domeniile Mito. Lucrările Mito, care au fost terminate abia în 1906, reprezintă o cronică a casei imperiale a Japoniei din vremurile mitice ale întemeierii statului de către primul împărat, în 660 î.Hr., şi până la unificarea Curţii din Nord şi a Curţii din Sud, în 1392. Extrem de moralizatoare ca ton, ea a fost foarte admirată de loialiştii de la sfârşitul perioadei Tokugawa, care au atacat shogūnatul şi au cerut restaurarea puterii imperiale. De fapt, primii învăţaţi Mito, ai căror *daimyō* aveau legături cu familia Tokugawa, nu avuseseră deloc intenţia ca lucrarea lor istorică să fie împotriva shogūnatului. Cu toate acestea, *Istoria Marii Japonii*, accentuând continuitatea şi caracterul sacru al instituţiei imperiale în istoria Japoniei, a stârnit în mare măsură sentimentele naţionaliste ale celor ce au înfăptuit în cele din urmă Restauraţia Meiji din 1868.

O altă sursă de inspiraţie pentru loialiştii Restauraţiei Meiji au fost scrierile colectate de Şcoala de Studii Naţionale (*kokugaku-ha*). Această şcoală a apărut în secolul al XVIII-lea ca mişcare literară axată pe trecut, ai cărei membri studiau capodopere din vechime precum *Manyoshu* şi *Povestea lui Genji* în căutarea spiritului japonez adevărat şi originar, nealterat de sistemele de gândire şi de comportament străine, inclusiv budismul şi confucianismul, care fuseseră introduse în Japonia din China în ultimii o mie de ani (vezi discuţia despre acest aspect în capitolul 1).

În pofida efectului incendiar asupra loialiştilor imperiali de mai târziu, Mişcarea de studii naţionale n-a fost câtuşi de puţin la origine un fenomen radical sau aberant, ci a constituit o evoluţie logică în istoria intelectuală a Japoniei, care datorează mult diferitelor şcoli confucianiste din epoca Tokugawa. Precursorii mişcării, participanţi la avântul general al ştiinţei de carte

stimulat de confucianism în secolul al XVII-lea, au întreprins studii filologice despre originea limbii japoneze, care au deschis calea activităţii ulterioare a doi specialişti de frunte ai Mişcării de studii naţionale din veacul al XVIII-lea, Kamo Mabuchi (1697 – 1769) şi Motoori Norinaga (1730 – 1801).

Kamo Mabuchi, fiu de funcţionar la un templu şintoist – ajuns dascălul capului de familie al unei ramuri a familiei Tokugawa –, afirma, fascinat de *Manyoshu*, că poemele acestei antologii din secolul al VIII-lea erau pătrunse de spirit japonez adevărat, pe care l-a caracterizat prin naturaleţe înnăscută, spontaneitate şi vigoare bărbătească, acuzând că afluxul de cultură chineză în Japonia a influenţat nefast acest mod de viaţă, deopotrivă artificial şi efeminat, ilustrat de curtenii epocii Heian. Mabuchi i-a îndemnat pe oameni să compună poeme în stilul celor din *Manyoshu* şi să încerce astfel să regăsească ori să „reconstituie" starea de spirit firească a vremurilor de demult. După cum am văzut, restauraţionismul – adică dorinţa de revenire la o mai timpurie epocă istorică de aur – i-a animat şi pe gânditorii Şcolii de Studii Antice, deşi unii sinofili din rândurile lui, precum Ogyu Sorai, ar fi dorit să reînvie doar circumstanţele din vechea Chină. Kamo Mabuchi, pe de altă parte, a insistat în mod explicit că epoca de aur ce trebuie căutată în trecut a fost o epocă a istoriei Japoniei.

Deşi l-a întâlnit pe Kamo Mabuchi o singură dată, Motoori Norinaga s-a declarat adevăratul său discipol şi niciodată nu i-a tăgăduit lui Mabuchi interpretarea elogioasă pe care a dat-o antologiei *Manyoshu*, ca depozitară a spiritului japonez autentic. Propria analiză făcută de Norinaga cu privire la literatura curtenească, în special *Povestea lui Genji* şi *Shinkokinshu*, l-a determinat însă să adopte o viziune total diferită cu privire la acest spirit. Norinaga considera că cea mai însemnată calitate înnăscută a japonezilor e sensibilitatea lor, întruchipată de conceptul *mono no aware*. El a criticat ceea ce socotea a fi

raţionalismul excesiv al confucianiştilor şi a afirmat că japonezii erau esenţialmente un popor emotiv. El vedea în *Povestea lui Genji* o descriere clasică a acestei emotivităţi, aşa cum se manifestase ea în societatea curtenească din epoca Heian. Spre deosebire de Kamo Mabuchi, Norinaga avea cuvinte de laudă pentru foarte rafinata şi chiar efeminata sensibilitate ce caracterizează comportamentul personajelor din *Povestea lui Genji* şi pentru poemele din antologia *Shinkokinshu* din veacul al XIII-lea, proclamându-le drept cele mai de seamă produse ale culturii japoneze.

Să analizăm mai îndeaproape ideea lui Norinaga de emotivitate şintoistă. În una dintre discuţiile sale privind *Povestea lui Genji*, Norinaga descrie caracterul fundamental al acestei emotivităţi prin prisma conceptelor de bine şi de rău în termenii principiului *mono no aware*. Dar, în vreme ce în utilizarea convenţională a conceptului *mono no aware* ca termen estetic – cum am văzut în capitolul 3 – înţelesul său este ceva de ordinul „sensibilităţii faţă de lucruri" sau al „capacităţii de a fi mişcat de lucruri", Norinaga, în următorul pasaj despre *Genji*, îl foloseşte într-un sens mai restrâns, psihologic, pentru a conota (în iscusita exprimare a traducătorului) „conştientizarea chinului" sau „a tristeţii existenţei omeneşti":

Ce este bun sau rău, aşadar, pe tărâmul psihologiei omeneşti şi al eticii potrivit *Poveştii lui Genjil* îndeobşte, cei ce cunosc tâlcul tristeţii din existenţa omenească, adică cei ce privesc cu plecare şi cu înţelegere simţămintele omeneşti, simt socotiţi buni; iar cei ce nu conştientizează chinul existenţei omeneşti, adică cei ce nu privesc cu plecare şi cu înţelegere simţămintele omeneşti, sunt socotiţi răi.14

În ce priveşte personajul Genji din *Povestea lui Genji*, Norinaga observă că, din punct de vedere confucianist şi budist, Genji – afemeiatul prin excelenţă – se face vinovat de „acte teribil de nedrepte şi imorale". Dar *Povestea lui*

Genji, fără a dezvolta această temă, pune mai degrabă accentul pe „bunătatea” lui Genji ca personaj profund conştient de durerea existenţei umane:

Scopul *Poveştii lui Genji* poate fi asemuit cu omul căruia îi place floarea de lotus, iar ca s-o planteze şi s-o cultive trebuie să capteze şi să stocheze apă cu mâl urât mirositoare. Noroiul impur al aventurilor amoroase ilicite descrise în poveste nu are aici scopul de a fi admirat, ci pe cel de a cultiva floarea conştientizării durerii ce caracterizează existenţa omenească. Comportamentul prinţului Genji este ca floarea de lotus, fericită şi înmiresmată, dar care-şi are rădăcinile în apa cea tulbure cu mâl. Povestea nu se ocupă însă de impuritatea apei; ea îi are în vedere pe cei care stârnesc simpatie prin natura lor şi care sunt conştienţi de suferinţa vieţii; ea consideră că aceste simţăminte sunt principalele caracteristici ale unui om bun.15

În efortul de a ajunge la originile tradiţiei japoneze, Norinaga s-a întors în timp dincolo de antologia *Manyoshu*, pe care o preţuia atât de mult Mabuchi, pentru a cerceta cea mai veche carte japoneză existentă, *Kojiki*. În vreme ce *Nikon Shoki* a fost scrisă în limba chineză, fiind studiată de-a lungul secolelor de învăţaţii de la Curte, *Kojiki* a fost redactată într-un mod atât de complex – cu ajutorul caracterelor chinezeşti care să redea sunetele limbii japoneze –, încât a fost considerată ca aproape indescifrabilă. În ceea ce a constituit una dintre cele mai de seamă opere de erudiţie din istoria Japoniei, Norinaga şi-a dedicat aproape treizeci şi cinci de ani din viaţă analizei şi alcătuirii unei traduceri adnotate a cărţii *Kojiki*. Rezultatul final este dovada standardelor extrem de înalte ale lucrărilor ştiinţifice promovate în Japonia veacului al XVIII-lea.

Deşi Norinaga a abordat traducerea cărţii *Kojiki* dintr-o perspectivă de strictă neutralitate ştiinţifică, interesul său personal pentru această operă a mers dincolo de cultural, spre religios. El a căutat de fapt să transforme

Kojiki într-o scriere fundamentală a şintoismului. Teologia proprie a lui Norinaga se întemeia pe credinţa absolută în *kamiy* zeii originari ai Japoniei. Respingând diversele şcoli şintoiste care apăruseră în Evul Mediu şi preluaseră variate elemente budiste, confucianiste şi felurite doctrine chinezeşti, Norinaga a insistat asupra faptului că felul de a se manifesta al zeilor este de nepătruns şi că relatările din *Kojiki* şi *Nikon Shoki* despre ei trebuie acceptate drept sacre.

Îmbogăţită prin importanta contribuţie a lui Motoori Norinaga, Mişcarea de studii naţionale a evoluat în mai multe direcţii în ultima parte a epocii Tokugawa. Unii învăţaţi s-au ocupat în continuare de literatura şi istoria japoneză; alţii şi-au îndreptat atenţia mai cu seamă spre aspectele şintoiste ale studiilor naţionale; în vreme ce, în sfârşit, alţii s-au lansat în domeniul activismului politic şi au devenit susţinătorii restauraţiei imperiale.

De departe cel mai influent membru al Mişcării neoşintoiste de studii naţionale de la începutul secolului al XIX-lea a fost Hirata Atsutane (1776 – 1843). Atsutane n-a avut niciodată ocazia să-l întâlnească pe Motoori Norinaga, dar a admirat profund opera bătrânului său maestru şi s-a declarat totdeauna adevăratul său succesor. Cu toate acestea, Atsutane a avut un temperament şi o viziune diferite de ale lui Norinaga. Era un şintoist şi un niponofil pătimaş, care a tratat cu dispreţ atât învăţăturile venite din afară, cât şi ţările străine, cu scopul de a celebra superioritatea Japoniei şi sistemul de gândire autohton. Norinaga îmbinase erudiţia ireproşabilă cu o constantă credinţă religioasă (chiar dacă putem considera ca excesiv de naivă acceptarea de către el a naraţiunilor mitice ale epocii zeilor drept literalmente adevărate); Atsutane, pe de altă parte, nu pare să fi ezitat niciodată să interpreteze şi chiar să distorsioneze lucrurile în funcţie de scopurile sale.

Două exemple pot fi date în vederea ilustrării predilecţiei lui Atsutane pentru argumentul specios. Mai întâi, el a afirmat că motivul pentru care vechii japonezi n-

au definit cu claritate un mod de comportament virtuos (cu alte cuvinte, un fel de a fi asemănător confucianismului), aşa cum o făcuseră chinezii din vechime, a fost pentru că la ei virtutea era înnăscută şi nu simţeau niciun fel de nevoie conştientă de a stabili natura virtuţii şi de a o propovădui. În al doilea rând, Atsutane a susţinut că nereuşita japonezilor în privinţa dezvoltării artei medicale de sine stătătoare provine din faptul că Japonia, contrar Chinei şi ţărilor occidentale, a fost la începuturi curată şi lipsită de boli, astfel încât n-a avut nevoie de medicamente. Abia după contactul cu lumea din afară au fost japonezii cu adevărat afectaţi de boli şi obligaţi să caute remedii pentru ele.

Atsutane avea vaste cunoştinţe în numeroase domenii, inclusiv în ştiinţa occidentală a savanţilor neerlandişti – specializaţi în studii olandeze –, *rangaku*; de fapt, remarcile sale despre medicină au fost făcute în pofida (sau datorită?) bunei cunoaşteri a progreselor occidentale din domeniul medicinei. Se poate ca opiniile religioase ale lui Atsutane să fi fost influenţate de creştinism, chiar dacă această credinţă străină a fost riguros proscrisă de-a lungul întregii perioade Tokugawa. Odată cu apariţia neerlandisticii în secolul al XVIII-lea, anumite cunoştinţe despre creştinism au pătruns din nou în Japonia, cu toate eforturile depuse de autorităţi ca să se prevină acest lucru. Accentul pus de Atsutane pe însemnătatea fundamentală a unui zeu şintoist al creativităţii şi credinţa sa într-un tărâm şintoist de dincolo mai degrabă agreabil, chiar dacă vag definit, par să provină, parţial sau în întregime, din creştinism. Afirmaţia sa privind o lume de apoi a reprezentat îndeosebi o inovaţie şintoistă, care a fost totdeauna foarte deficitar în privinţa acestei speculaţii.

Ultima mişcare majoră în privinţa învăţământului neoficial din epoca Tokugawa a fost şcoala de neerlandistică. Am văzut deja că, deşi japonezii întreţinuseră vreme de un secol relaţii cu europenii, mai

ales cu portughezii (începând din anii 1540 până pe la sfârşitul anilor 1630), o mare parte a culturii occidentale pe care o dobândiseră în acea perioadă s-a pierdut în timpul persecuţiilor anticreştine care au însoţit punerea în practică a politicii de izolare naţională. Începând din 1641, dintre europeni numai olandezii au fost autorizaţi să întreţină relaţii comerciale cu Japonia; iar olandezii – care luau parte împreună cu chinezii la comerţul exterior japonez limitat la Nagasaki – au fost practic izolaţi de toată lumea, în afara câtorva funcţionari şi tălmaci care tratau cu ei în baraca lor din mica insulă Deshima, aflată în golful Nagasaki.

În consecinţă, puţine şanse le rămăseseră japonezilor în cadrul politicii de izolare pentru a avea acces la ştiinţa occidentală. Cea mai mare parte a olandezilor de la Nagasaki erau negustori austeri, pe care nu-i interesa decât să facă profit, iar abilităţile lingvistice ale interpreţilor de la Nagasaki (atât în portugheză – care rămâne lingua franca a comunicării cu străinii până la sfârşitul veacului al XVII-lea –, cât şi în olandeză) erau atât de limitate, încât era aproape cu neputinţă realizarea de schimburi serioase cu olandezii. Chiar şi aşa, suficiente informaţii privind superioritatea olandezilor în domeniul cunoaşterii ştiinţifice – şi în special medicale – au trecut mai departe de Nagasaki, stimulând imaginaţia anumitor savanţi japonezi. Un motiv pentru care medicina occidentală a devenit obiect de interes deosebit printre japonezi a fost că medicii repartizaţi în mod obişnuit la contingentul olandez de la Nagasaki erau deseori – spre deosebire de cazul negustorilor olandezi – oameni cu un amplu bagaj intelectual şi o largă curiozitate. Unul dintre ei a fost medicul german Englebert Kaempfer (1651 – 1716), prezent la Deshima la începutul anilor 1690 şi care a călătorit de două ori la Edo cu delegaţia olandeză care vizita anual Curtea shogūnului de acolo. Kaempfer a fost un cercetător pasionat al tuturor aspectelor din Japonia şi al vieţii japoneze (în limitele posibilităţilor sale de a le

observa) şi şi-a publicat mai târziu, în Europa, volumul *Istoria Japoniei*, care a aprins imaginaţia europenilor, trezindu-le interesul pentru Orientul îndepărtat. A fost utilizat de Montesquieu şi de alţii în scrierile lor ca sursă primară cu informaţii despre Japonia.

La începutul secolului al XVIII-lea, dorinţa de a afla mai mult despre Occident a devenit tot mai răspândită în rândurile învăţaţilor japonezi şi chiar şi ale funcţionarilor guvernului. Arai Hakuseki, marele filosof confucianist şi sfătuitor al shogūnatului, bunăoară, a scris o carte despre situaţia din Occident bazată pe convorbirile purtate cu un misionar italian pe nume Sidotti, care, după ce studiase japoneza la Manila, venise singur în Japonia în 1708. Unul dintre motivele renaşterii interesului faţă de Occident era diversitatea domeniului cercetării intelectuale, încurajată de celelalte şcoli neoficiale de gândire; un altul era tendinţa puternică a intelectualilor epocii Tokugawa, în general, de a se lăsa atraşi de genul de cunoştinţe practice pe care învăţământul occidental le oferea.

Începutul efectiv al neerlandisticii a fost făcut cu putinţă de Yoshimune (1684 – 1751), cel de-al optulea shogūn Tokugawa, care în 1720 a fost convins de sfetnicii săi să ridice toate restricţiile din calea importului de cărţi străine (chinezeşti şi olandeze), atâta vreme cât nu tratau subiectul – în continuare interzis – al creştinismului. Yoshimune e cunoscut pentru eforturile sale de a reforma shogūnatul, inclusiv pentru politica mai degrabă sterilă de revigorare a spiritului marţial al clasei samurailor. A fost de asemenea un om care respecta mult învăţătura şi care era dispus să-i sprijine pe cărturarii tuturor şcolilor când socotea că ideile acestora ar putea fi utile. Aluat în considerare bunăoară părerile lui Ogyu Sorai – chiar dacă ele erau în total dezacord cu atitudinea neoconfucianistă oficială referitoare la stat – şi a acceptat să se permită studiul ştiinţei occidentale şi chiar sprijinirea învăţării limbii olandeze, deoarece nădăjduia că poate să aibă valoare practică pentru shogūnat.

Unele informaţii despre ştiinţa apuseană puteau fi preluate din traducerile în chineză – făcute de cărturari iezuiţi în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea – ale unor lucrări occidentale; cunoaşterea practică a olandezei era însă, în mod evident, esenţială pentru noii învăţăcei, dacă voiau să-şi aprofundeze studiile. E de adus un omagiu râvnei deosebite a deschizătorilor de drum neerlandişti, care au persistat în munca extrem de anostă de elaborare a dicţionarelor olandezo-japoneze şi de traducere a unor cărţi tehnice, la început a doar câteva rânduri odată şi numai cu ajutorul limitat pe care-l puteau obţine de la olandezi şi de la tălmacii lor aflaţi la Nagasaki. Cu toate acestea, până în secolul al XVIII-lea, învăţaţii neerlandişti au creat un impresionant corpus de lucrări, cuprinzând dicţionare, traduceri şi tratate cu tematică occidentală. Iar în 1811, prin deschiderea la Edo a unei agenţii pentru traduceri de carte străină, shogūnatul a dat acestei mişcări un nou imbold.

Interesul imens al primilor savanţi neerlandişti în materie de medicină şi alte domenii ştiinţifice poate fi atribuit nu doar faptului că aceste subiecte erau practice şi în afară de orice primejdie (adică improbabil de asociat direct cu creştinismul), ci – se pare – şi temperamentului persoanelor atrase de studierea lor. Tipul de intelectuali *rangaku* era caracterizat de o insaţiabilă curiozitate pentru tot felul de lucruri, căruia îi plăcea să experimenteze de dragul experimentului şi, datorită pragmatismului instinctiv cu care aborda viaţa, nu se simţea atras în mod special de chestiuni de ideologie socială sau politică. Cei mai mulţi dintre primii învăţaţi *rangaku* erau preocupaţi de o mulţime de domenii, inclusiv medicină, botanică, astronomie şi geografie. După cum vom vedea, ei practicau şi pictura în stil occidental, prin utilizarea tehnicilor de perspectivă de factură realistă şi a clarobscurului; dar interesul lor pentru gândirea şi filosofia occidentală era vizibil redus, chiar dacă este de înţeles dorinţa lor de a evita subiectul creştinismului.

Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, au apărut însă câţiva specialişti în ştiinţele occidentale, care şi-au îndreptat tot mai mult atenţia spre chestiunile de pregătire militară, economie şi relaţii externe şi care au preconizat, de asemenea, programe de acţiune. Printre motivele apariţiei acestei situaţii se numără permanentele şi tot mai presantele probleme ale epocii Tokugawa: dezechilibrul pricinuit de sporirea pieţelor comerciale şi de un sistem monetar complex, al unui stat bazat încă, din punct de vedere teoretic, pe o economie naturală; incapacitatea – cauzată de politica de izolare – de atenuare a dificultăţilor economice interne, prin sporirea comerţului exterior; şi rămânerea la putere a samurailor, o clasă în mare măsură inactivă, ruptă de principala lor sursă de venituri, terenul agricol.

Shogūnatul a încercat să facă faţă acestor probleme şi altora procedând la o serie de mari reforme, dintre care prima a fost întreprinsă de shogūnul Yoshimune, în al doilea sfert al veacului al XVIII-lea. Dar, în afara câtorva programe interesante – ca, de pildă, încurajarea punerii în valoare a terenurilor agricole, diversificarea culturilor şi adoptarea unor legi penale mai echitabile şi omenoase aceste reforme au fost în mare măsură tradiţionaliste şi inapte să rezolve dificultăţile create în principal de o economie dinamică, aflată în plin avânt. Reformatorii shogūnatului, bunăoară, au căutat neîncetat să rezolve grelele încercări de natură economică din unele sectoare ale societăţii, făcând apel la oamenii de pretutindeni pentru ca aceştia să fie mai cumpătaţi; dar, cu câteva excepţii, ei nu luau în calcul posibilitatea de a spori bogăţia naţională prin extinderea comerţului exterior.

Temerile erudiţilor neerlandişti de la sfârşitul epocii Tokugawa au sporit şi din pricina incursiunilor crescânde ale străinilor, în special ruşi, în regiunile din jurul Japoniei. Până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, exploratorii şi negustorii ruşi înaintaseră spre est prin partea de nord a

lumii şi, pe lângă întemeierea de colonii în zone precum Kamceatka şi Aleutine, făceau incursiuni periodice în insulele din apropierea Japoniei, inclusiv în Hokkaidō (până în acel moment al istoriei japoneze, locuită aproape exclusiv de triburile ainu) şi Kurile. Nu e de mirare, aşadar, că învăţaţii neerlandişti au trebuit să-şi îndrepte atenţia spre nord, pentru a evalua provocările şi posibilităţile oferite de lumea exterioară.

Printre cei mai iscusiţi şi imaginativi savanţi neerlandişti se numără Honda Toshiaki (1744 – 1821).16 Crescut într-o zonă din nordul Japoniei, şi-a închinat viaţa studierii unui larg evantai de subiecte cu tematică occidentală, de la matematică şi astronomie la ştiinţa militară, geografie şi navigaţie. De asemenea, a călătorit mult prin Japonia, observând condiţiile sociale şi economice din diferite regiuni, şi chiar s-a dus cu corabia pe mările de la miazănoapte, poate chiar până în Kamceatka. Toshiaki era de părere nu doar că Japonia trebuie să încerce să-şi sporească legăturile comerciale externe, ci şi că ar trebui să se extindă teritorial peste mări. Era de maximă importanţă ca Hokkaidō, Sahahn şi insulele Kurile să fie colonizate pentru a împiedica trecerea lor în mâna ruşilor; apoi şi alte insule şi teritorii din Asia şi America de Nord ar putea să fie integrate pentru a forma un mare imperiu japonez, a cărui capitală, aprecia Toshiaki, ar trebui situată în Kamceatka. Îi plăcea foarte mult să asemene Japonia cu Anglia, ţara insulară din Occident care-şi întemeiase un întins imperiu.

Toshiaki a avut poate mai vădit vederi imperialiste decât cei mai mulţi, dar în mod sigur nu era unicul cărturar din epoca sa care preconiza modificarea politicii de izolare pentru a permite extinderea intereselor Japoniei în străinătate. Dar, cu excepţia unei scurte perioade de timp de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, părerile lui Toshiaki şi ale acelora care gândeau la fel ca el nu au prea fost apreciate de shogūnat. Asta s-a întâmplat în parte din cauza restrângerii, în 1790, a studiilor neoficiale, în urma

emiterii unui decret care chema şcolile confucianiste conduse de familia Hayashi să predea doar principiile credinţei oficiale neoconfucianiste. Acest decret a fost conceput de oficialii shogūnatului, care credeau în mod sincer că diversitatea de gândire în ţară avea efecte nefaste asupra societăţii şi care nădăjduiau să călească fibra morală a poporului japonez insistând pe propovăduirea, o dată în plus, a unei linii filosofice strict tradiţionale în şcolile patronate oficial.

În plus faţă de diferitele tendinţe neoficiale pe care le-am examinat în mediile intelectuale, perioada de mijloc şi finală a epocii Tokugawa a fost şi martora a ceea ce putem numi evoluţiile neoficiale în pictură, cel puţin în măsura în care principalele şcoli care s-au afirmat în această perioadă au fost influenţate, într-o măsură mai mare sau mai mică, de tehnicile „ştiinţifice" occidentale de redare realistă a detaliului, a umbrei şi a perspectivei. Când ne gândim că, la începutul epocii Meiji (aproximativ anii 1870), japonezii deveniseră atât de mari iubitori ai picturii în stil occidental, încât erau dispuşi să ignore aproape total bogata lor moştenire artistică, putem spune că această cotitură în direcţia tehnicilor occidentale de pe la începutul secolului al XVIII-lea reprezintă cu adevărat o atitudine heterodoxă.

Una dintre principalele şcoli de pictură apărute în veacul al XVIII-lea, deşi aflată sub o anume influenţă occidentală, a fost de fapt inspirată de aşa-numiţii artişti eruditi (*bunjin*) din China (fig. 61). Începând de prin epoca Han târzie, se conturase în China o distincţie între artiştii profesionişti, pe de o parte, şi, pe de altă parte, artiştii amatori, membri şi ei ai clasei erudite aflate la putere, ce considera pictura drept o funcţie firească, specifică omului cultivat. Astfel, la originile sale, distincţia *bunjin* a fost de ordin social; odată cu secolul al XIV-lea însă, şi-a făcut apariţia un stil *bunjin* bine definit, diferenţiat în principal prin utilizarea de culori delicate şi prin fineţea şi rafinamentul trăsăturilor de penel; acesta e stilul care a

fost introdus finalmente în Japonia veacului al XVIII-lea. Fapt interesant, aceasta a fost prima şcoală majoră de pictură chineză imitată de japonezi de când pictorii de la începutul epocii Muromachi, cu vreo patru secole anterior, se lăsaseră cuceriţi de frumuseţea peisajelor monocrome Song.

Spre deosebire de omologii lor chinezi, majoritatea artiştilor *bunjin* japonezi pictează ca să-şi câştige existenţa. Ei par să fi fost inspiraţi

Fig. 61. Templu budist printre piscuri învăluite în nori, peisaj realizat în stil erudit – nanga (Academia de Arte din Honolulu, Donaţia London Gallery, Tokyo, ¿975 [6162.1])

să adopte acest stil special sub influenţa artiştilor

bunjin chinezi care au venit la Nagasaki în veacul al XVII-lea. Faptul că moda artei *bunjin* a apărut la Nagasaki – care fusese centrul culturii portugheze *namban* şi care, în epoca Tokugawa, cuprindea în comunitatea sa de străini deopotrivă olandezi şi chinezi – ne ajută fără îndoială să explicăm influenţele occidentale ce se pot observa în mare măsură în arta *bunjin*.

Cei mai mari artişti japonezi *bunjin* din secolul al XVIII-lea au fost Ike no Taiga (1723 – 1776) şi Yosa Buson (1716 – 1783). Taiga, care s-a născut într-o familie de ţărani din împrejurimile oraşului Kyōto, a fost un copil cu adevărat precoce: la vârsta de paisprezece ani, a început să picteze evantaie ca să-şi ajute mama văduvă. Cu toate că mai târziu a devenit cunoscut ca fondator al şcolii *bunjin* în Japonia, stilul picturii de maturitate a lui Taiga este de fapt destul de eclectic şi trădează nu doar influenţe ale maeştrilor picturii monocrome din epoca Muromachi şi ale şcolii Sotatsu-Korin (*Rimpa*), ci şi ale artei occidentale (în special în tehnicile de perspectivă şi redare a adâncimii). Asemenea tuturor artiştilor *bunjin*, Taiga şi-a realizat majoritatea picturilor în stilul chinezesc de redare a peisajelor şi oamenilor. Lucrările sale au o fermecătoare notă de comic şi spiritual, sugerând că au fost realizate de una dintre cele mai vesele şi tonice personalităţi ale epocii.

Buson, prietenul lui Taiga, a fost deopotrivă un pictor faimos şi un maestru al *haiku-ului*. Ca şi Taiga, el a călătorit adeseori de-a lungul şi de-a latul ţării şi a adăugat mult spirit japonez peisajelor sale esenţialmente „chinezeşti”. Tot ca şi Taiga, Buson a realizat caricaturi cu adevărat încântătoare, neîndoios influenţate de tradiţia japoneză de caricatură, căci se ştie că Buson a studiat marile *Rulouri cu animale* din veacul al XII-lea ale preotului Toba. În seria de desene pe care le-a făcut pentru a ilustra *Drumul îngust spre o provincie îndepărtată* al lui Basho, Buson, ca autor de *haiku*-uri care a şi călătorit în provinciile dinspre miazănoapte, a surprins atât de perfect spiritul acestei importante relatări de călătorie, încât,

văzând ilustrarea ei, ne este greu să ne închipuim cum ar fi cu putinţă reprezentarea acesteia în orice alt mod. Într-adevăr, arta lui Buson ar putea fi numită artă *haiku*, iar *unele* dintre cele mai încântătoare opere ale sale simt cunoscute drept „picturi haiku" (*haiga*), adică lucrări folosite pentru a ilustra *haiku*-uri, textele acestora fiind pictate în general în stil caligrafic de penel în colţurile superioare din dreapta ale lucrării.

Anumite comentarii despre poetul Buson pot contribui la sporirea preţuirii acestuia ca artist. Comparându-l pe Buson cu Basho, un critic occidental spunea: „Basho era delicat, sensibil, tandru şi misterios; Buson era strălucitor, complex, deloc mistic, dar foarte inteligent şi receptiv la semnele lumii înconjurătoare. O comparaţie colaterală ar fi să-l asimileze pe Basho cu o perlă, iar pe Buson cu un diamant". 17 Două poeme vor ilustra deopotrivă ingeniozitatea şi reacţia afectivă a lui Buson faţă de mediul ambiant:

Ploaie vemală:
Şi totuşi broscuţa nu-i Udă la pântec.
Primăvara-i vis.
Cu flori târzii de cireş.
Şovăielnice.18

Deşi Taiga şi Buson aveau calităţi unice şi remarcabile, numeroşi alţi artişti *bunjin* erau simpli sinofili care s-au aplecat asupra acestui stil de pictură din nevoia majoră de cultură chineză. Este interesant de observat că, într-o perioadă când unii japonezi iniţiau o Mişcare de studii naţionale cu puternice accente xenofobe şi naţionaliste, alţii – învăţaţi şi pictori – îşi dăruiau întreaga lor dragoste Chinei. Iată un paradox caracteristic ambivalenţei cu care japonezii cei sensibili şi extrem de adaptabili s-au confruntat cu lumea exterioară dominantă, reprezentată de China în vremurile premoderne şi de Occident în epoca modernă.

O a doua nouă şcoală de pictură care s-a dezvoltat în veacul al XVIII-lea a fost şcoala realistă sau naturalistă, al

cărei artist reprezentativ a fost Maruyama Okyo (1733 – 1795). În această şcoală, influenţa artei occidentale era foarte puternică şi, de fapt, adepţii lui Okyo au fost precursorii unuia dintre marile curente de pictură din Japonia modernă. Okyo a făcut numeroase schiţe şi desene reprezentând natura, care simt extrem de detaliate şi realiste, dar operele sale cele mai interesante sunt picturile de mari dimensiuni, în care a căutat să îmbine stilurile artistice tradiţionale ale Extremului Orient şi cele occidentale.

Spre deosebire de eforturile integratoare ale lui Okyo şi ale altora din şcoala naturalistă, pictorii din gruparea neerlandiştilor încercau să imite în mod deschis modelele occidentale. Cel mai cunoscut, dar probabil şi cel din urmă dintre aceşti pictori, a fost Shiba Kokan (1738 – 1818). El n-a studiat limba olandeză; dar, datorită diversităţii preocupărilor sale şi pasiunii pentru metodele ştiinţifice şi practice occidentale, el era pe de-a-ntregul o persoană *rangaku*. Picturile lui Kokan – primul japonez care a realizat o gravură în cupru – sunt excelente din punct de vedere tehnic, constituind dovada definitivă că, încă dinainte de Restauraţia Meiji, japonezii se familiarizaseră într-adevăr cu meşteşugul artei occidentale. Opera lui Kokan e de natură să impresioneze mai mult prin tehnică decât prin inspiraţie, dar nu se poate nega marea sa contribuţie în domeniul studiului legat de Occident.

Influenţa tehnicilor occidentale de pictură a fost resimţită şi de şcoala artiştilor *ukiyo-e* de mai târziu. Anumite procedee, ca perspectiva realistă bunăoară, au fost folosite ocazional de artiştii *ukiyo-e* de pe la începutul anilor 1700, dar abia odată cu apariţia marilor pictori Katsushika Hokusai (1760 – 1849) şi Ando Hiroshige (1797 – 1858) în secolul al XIX-lea influenţa Occidentului avea să devină marcantă.

Hokusai a fost un fenomen chiar şi în lumea prolifică a artei *ukiyo-e* din epoca Tokugawa. Practic necunoscut până pe la vârsta de patruzeci de ani, Hokusai (care mai

târziu s-a numit el însuşi „bătrânul nebun după pictură”) a asimilat principalele caracteristici ale tuturor stilurilor artistice majore, indigene şi străine, cunoscute la vremea aceea în Japonia, producând literalmente zeci de mii de desene şi picturi cu o mare diversitate de subiecte, de-a lungul unei cariere incredibil de active, ce a durat până în 1849, când a murit la vârsta de optzeci şi nouă de ani. Hokusai e cunoscut mai cu seamă pentru stampele sale reprezentând peisaje, cu precădere cele *Treizeci şi şase de privelişti ale muntelui Fuji* (*Fugaku sanju rokkei* – n.tr.). În mod ciudat, Fuji – cea mai importantă comoară naturală a Japoniei şi obiect de inepuizabilă inspiraţie bricã pentru poeţii japonezi – primise prea puţină atenţie până în acel moment din partea pictorilor japonezi. E posibil ca asta să fi fost din pricină că desăvârşita simetrie a muntelui Fuji contrazicea pur şi simplu concepţia generală a foarte influentei tradiţii chinezeşti a picturii peisajere monocrome cu munţi şi stânci, înfăţişaţi ca formaţiuni accidentate, pline de colţuri. Într-un mod semnificativ, Shiba Kokan, de orientare occidentală, a fost atras şi de Fuji, căutând să aplice tehnici riguroase de realizare a unei picturi cu adevărat realiste a muntelui. Viziunile lui Hokusai cu privire la Fuji, pe de altă parte, sunt deseori uimitor concepute, ca, de pildă, sugerata întrezărire a culmii sale înzăpezite prin ochiul buclei unui val imens (fig. 62).

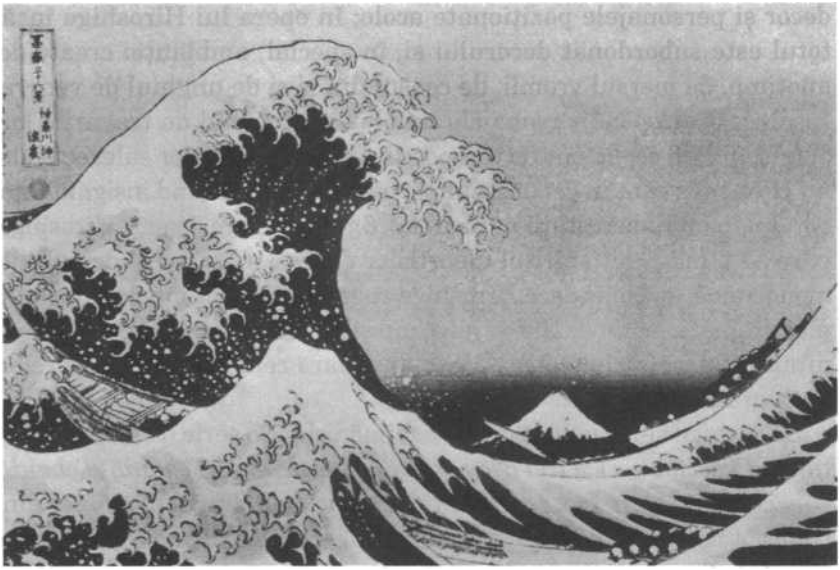


Fig. ba. Valul cel uriaş din golful Kanagawa, de Hokusai (Muzeul Metropolitan de Artă, Colecţia Howard Mansfield, Fondul Rogers, 1936)

În timp ce Maruyama Okyo a încercat în mod conştient să îmbine arta Extremului Orient cu cea occidentală, iar Shiba Kokan să imite întru totul pictura occidentală, Hokusai, cu energia şi entuziasmul său fără margini, a asimilat pur şi simplu tehnicile din Apus, ca şi alte stiluri de artă şi le-a utilizat pentru a-şi forma propriul său stil. Cele mai bune peisaje ale lui Hokusai prezintă un simţ deosebit al desenului şi proporţiei şi manifestă o preocupare plină de omenească înţelegere pentru oamenii care le populează, deseori pentru clasele inferioare. Hokusai s-a bucurat de mare apreciere în Occident, iar unele dintre stampele sale au devenit, alături de cele ale lui Hiroshige, tot atât de bine cunoscute iubitorilor de artă din Occident ca şi cele mai renumite capodopere ale propriei lor tradiţii artistice. Cazul lui Hokusai este o excelentă ilustrare a schimburilor interculturale, căci aici e vorba de un artist japonez care a preluat din arta Occidentului şi care, în acelaşi timp, a contribuit, prin şcoala *ukiyo-e* în principal, cu o nouă şi exotică sursă de

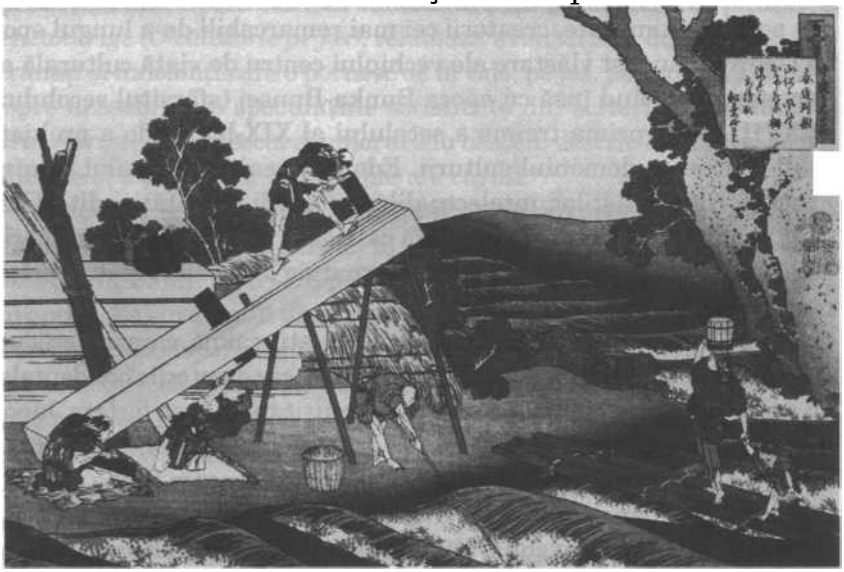
inspiraţie pentru impresioniştii francezi şi alţi artişti occidentali de la sfârşitul veacului al XIX-lea.

Hiroshige, deşi a abordat alte teme, a fost cu mult mai înzestrat în arta peisajului decât extraordinar de dinamicul şi multilateralul Hokusai. Într-un peisaj de Hokusai, atenţia e deseori distribuită între decor şi personajele poziţionate acolo; în opera lui Hiroshige însă, totul este subordonat decorului şi, în special, ambianţei create de anotimp, de mersul vremii, de ceasul din zi şi de unghiul de vedere, în plus, în timp ce personajele lui Hokusai îşi văd de treburile lor, asigurând un coeficient de compoziţie de gen peisajelor sale, cele ale lui Hiroshige simt în general simple mementouri privind insignifianţa omului în faţa imensităţii naturii (fig. 63 – 64). În acest sens, Hiroshige pare să fi moştenit spiritul maeştrilor chinezi şi japonezi de peisaje monocrome; şi, chiar dacă Hiroshige zugrăveşte în stampele sale mult mai dramatic schimbările de anotimp şi de vreme, există în ele o serenitate subiacentă, ce constituie şi ea o clară reminiscenţă a operelor monocrome din trecut.

Hiroshige şi-a câştigat deplina faimă printr-o serie de stampe intitulate *Cele cincizeci şi trei de popasuri de pe drumul Tokaido* (*Tokaido gojyusan tsugi* – n.tr.), reprezentând scene de-a lungul drumului dintre Kyōto şi Edo. De departe cea mai importantă cale de comunicaţie terestră din istoria Japoniei, Tokaido a fost, în timpul epocii Tokugawa, nu doar scena a numeroase mari procesiuni ale seniorilor feudali (*daimyō*) spre şi dinspre capitala militară, ci şi un du-te-vino iară de sfârşit al altor persoane, inclusiv negustori, preoţi itineranţi, pelerini, artişti, aventurieri şi chiar olandezi aflaţi în călătorie la curtea câte unui shogūn. Ca rezultat al acestui trafic animat, popasurile de pe calea Tokaido au prosperat, adunând mărturia tuturor poveştilor şi legendelor despre oamenii renumiţi care i-au vizitat hanurile, ospătăriile, lupanarele şi băile publice şi despre întâmplările neobişnuite petrecute acolo. Ca urmare Tokaido a devenit

o sursă fertilă pentru scriitori şi artişti. Hokusai, dintre artişti, şi-a încercat şi el mâna într-o serie de stampe despre popasuri, dar nimeni n-a reuşit să imortalizeze Tokaido şi faimoasele sale „opriri” cum a făcut-o Hiroshige. Pentru mulţi oameni din întreaga lume care au văzut doar reproduceri, aceste stampe despre Tokaido realizate de Hiroshige constituie cele mai pline de viaţă impresii despre Japonia. Şi, într-adevăr, ele rămân chiar şi pentru cei familiarizaţi de multă vreme cu Japonia o sursă constantă de încântare, ca reprezentări artistice extrem de pline de viaţă privind calităţile specifice ale frumuseţilor naturii japoneze şi ale stărilor sufleteşti legate de anotimpuri.

O schimbare semnificativă petrecută în epoca Tokugawa târzie a fost trecerea decisivă dinspre regiunea Ōsaka-Kyoto înspre oraşul Edo a centrului activităţii culturale. În secolul al XVII-lea şi la începutul



fi”».

Fig. 63. „Tăierea buturugii” din *o sută de poeme desluşite de doică*, de Hokusai Ceu *permisiunea Muzeului Brooklyn*)

Fig. 64. *Ploaie de seară la Azuma no Mori*, de

Hiroshige (*cu permisiunea Muzeului Brooklyn*)

secolului al XVIII-lea, regiunea Kansai produsese nume faimoase în lumea artei precum Sotatsu, Korin, Saikaku şi Chikamatsu. Cu excepţia lui Basho – care s-a mutat la Edo – şi a pictorilor şcolii *ukiyo-e* din perioada timpurie, creatorii cei mai remarcabili de-a lungul epocii Genroku au fost vlăstare ale vechiului centru de viaţă culturală a Japoniei. Începând însă cu epoca Bunka-Bunsei (sfârşitul secolului al XVIII-lea şi prima treime a secolului al XIX-lea), Edo a preluat rolul central în domeniul culturii. Edo a devenit principalul cămin al scriitorilor, artiştilor, intelectualilor şi Meca activităţii editoriale şi de erudiţie. Întâietatea culturală câştigată de Edo în această perioadă s-a dovedit durabilă şi s-a reafirmat de altminteri şi mai pregnant în epoca modernă.

Epoca Bunka-Bunsei a fost o perioadă relativ calmă, care a precedat deceniile finale, de criză ale epocii Tokugawa, când puterile occidentale au exercitat o presiune crescândă şi au reuşit în final să forţeze Japonia să-şi deschidă porţile şi să intre în lumea modernă. În pictură, epoca s-a remarcat, desigur, prin personalităţi precum Shiba Kokan, Sharaku, Utamaro, Hokusai şi Hiroshige. În literatură însă, n-a existat o strălucire

comparabilă. Eforturile autorilor din ultima parte a epocii Tokugawa au fost de fapt polarizate destul de clar fie în scrierea de cărţi „umoristice” şi „de dragoste” (*kokkeibon* şi *sharebon*), fie în romane istorice (*yomi-hon*). Distincţia dintre cele două categorii se defineşte esenţialmente prin faptul că una este mult prea expresivă, iar cealaltă prea serioasă, sau pornografică în raport cu didactică.

Literatura despre „lumea plutitoare” a cartierelor de plăceri din epoca Tokugawa atinsese un timpuriu nivel de excelenţă în scrierile lui Saikaku. Dar subiectul era prea restrâns la această sferă pentru a constitui o continuă sursă de adevărată inspiraţie artistică, succesorii lui Saikaku fiind, cu puţine excepţii, autori de texte net inferioare. Exemplele din acest gen de lucrări scrise în epoca Bunka-Bunsei sunt interesante comentarii sociale privind gusturile şi preferinţele contemporanilor şi, mai cu seamă, despre semnificaţia celor două mult admirate calităţi ale oamenilor stilaţi din Edo – *sui* şi *tsu*, pe care Sansom le-a redat atât de potrivit prin *chic*, „şic, distincţie, gust”, şi *savoir-faire*, „pricepere, iscusinţă”. Altminteri, literatura „lumii plutitoare” – cum se poate observa în variantele sale târzii, inclusiv în cărţile umoristice şi de dragoste – era doar un gen de literatură lipsită de valoare, lascivă, ce răspundea gusturilor necizelate, vulgare.

Autorul de literatură uşoară cu cel mai mare succes comercial de la începutul secolului al XIX-lea a fost Jippensha Ikku (1765 – 1831), care şi-a început cariera ca autor de piese de teatru de marionete în Ōsaka, înainte de a se muta la Edo şi de a-şi îndrepta atenţia spre proza literară. Opera cea mai cunoscută a lui Ikku, lucrarea picarescă *Hizakurige* (*O călătorie pe jos*), relatează aventurile a doi pungaşi desfrânaţi şi indolenţi care o pornesc de la Edo, pe jos, pe drumul Tokaido. Spre deosebire de speculaţiile sofisticate din scrierile lui Saikaku, *Hizakurige*, cu burlescul şi umorul său obscen, descrie lumea aventurii lubrice şi a plăcerilor irezistibile ale cărnii.

A doua mare categorie de opere literare din epoca Bunka-Bunsei este cea a romanului istoric, al cărui reprezentant de seamă este Takizawa Bakin (1767 – 1848). Ca şi Ikku, dar contrar multor autori ai epocii, Bakin a putut să-şi câştige existenţa doar prin eforturile sale literare. Capodopera sa, compusă de-a lungul a douăzeci şi opt de ani şi proiectată să fie cel mai lung roman scris vreodată în chineză sau japoneză, se numeşte *Satomi şi cei opt câini* (*Nanso Satomi hakkenden*). Este povestea a opt bărbaţi care, în secolul al XV-lea, jură să restabilească drepturile familiei de samurai Satomi. Pe acest fundal medieval şi eroic, Bakin a vrut să demonstreze cum funcţionează realmente în viaţa omului valori etice ca respectul faţă de părinţi, loialitatea, castitatea şi altruismul. Didacticismul lui Bakin este atotcuprinzător, fiecare episod din *Satomi şi cei opt câini* având darul să explice cum, inevitabil, „virtutea e răsplătită, iar viciul pedepsit” (*kanzen choaku*). În comparaţie cu literatura „lumii plutitoare” care a dominat cea mai mare parte a epocii Tokugawa, aceasta este într-adevăr o lucrare sobră. Succesul pe care l-a cunoscut însă Bakin sugerează că starea de spirit a epocii, cel puţin în anume cercuri, era îndreptată spre ceva mai serios; mulţi oameni erau pregătiţi şi poate chiar nerăbdători să reaprindă luminile tradiţiei confucianiste şi ceva din spiritul comportamentului demn de admiraţie al samurailor.

Înainte de a părăsi subiectul tendinţelor neoficiale din epoca Tokugawa, trebuie spuse câteva cuvinte despre modul în care acestea s-au făcut simţite chiar şi în lumea ceaiului. Tradiţia ceaiului stătea, desigur, sub semnul ceremoniei propriu-zise a ceaiului, *chanoyu*, care evoluase în decursul epocii medievale, bucurându-se de un mare succes în epoca Tokugawa, fiind o modalitate elegantă de petrecere a timpului *iyugei*), despre care s-a discutat în precedentul capitol. *Chanoyu*, după cum am văzut, este bazat pe utilizarea ceaiului-pudră, constituind un ritual elaborat, al cărui principal temei spiritual este budismul

zen. În secolul al XVIII-lea, a apărut o mişcare, susţinută în special de artişti (*bunjin*), care a fost împotriva ceremoniei *chanoyu* şi ceaiului-pudră, preconizând în schimb băutul de *sencha* (infuzie de ceai).

Artiştii *bunjin* au fost atraşi de *sencha* în parte datorită asocierii sale cu modul de viaţă al cărturarilor din China, care includea consumul infuziei de ceai. Dar aceşti artişti, ca şi alţii, au adoptat *sencha* ca protest faţă de ceremonia ceaiului (*chanoyu*), pe care o considerau deopotrivă prea complicată şi tot mai depreciată prin supralicitarea sa comercială ca divertisment select. *Sencha* era o băutură ce putea fi consumată de oameni în mod liber, neîngrădit de reguli, la diferite întruniri de societate ocazionale.

Popularitatea crescândă, în a doua jumătate a epocii Tokugawa, a infuziei de ceai (*sencha*) a beneficiat şi de tendinţa intelectuală a vremii de a privi spre trecut, pentru a revitahza tradiţiile anterioare sau pentru a se inspira din ele. Am remarcat această tendinţă, bunăoară, şi la Şcoala confucianistă de Studii Antice, precum şi la Şcoala neoşintoistă de Studii Naţionale. Adepţii *sencha* au refuzat ceaiul-pudră, un produs al epocii istorice chinezeşti Song, îndemnând revenirea la „vechea tradiţie a ceaiului”, aşa cum fusese ea formulată la începuturile dinastiei Tang, în special în opera reprezentativă a lui Lu Yu, *Lucrarea clasică despre ceai* (*Cha ching*) 19, din secolul al VIII-lea.

Odată cu începutul secolului al XIX-lea, intruziunile occidentalilor în Japonia au sporit. În apele japoneze şi-au făcut apariţia nu doar vase ruseşti, ci şi britanice şi americane. În 1808, de pildă, vasul britanic *Phaeton*, cu misiune de patrulare în timpul războaielor napoleoniene, a intrat în portul Nagasaki în căutarea anumitor negustori olandezi. Magistratul japonez al oraşului Nagasaki a ordonat vasului să plece şi chiar a început pregătirile ca să-l atace. Armele învechite ale japonezilor constituiau însă un pericol neînsemnat pentru *Phaeton*, prevăzut cu cincizeci de tunuri, şi astfel atacul a fost amânat. Între

timp, după câteva zile, *Phaeton* – după ce a capturat şi interogat negustorii olandezi şi după ce a cerut şi primit provizii de la japonezi – a plecat. A fost un incident de scurtă durată, dar i-a şocat puternic pe oficialii shogūnatului şi a contribuit la sporirea xenofobiei în rândurile lor şi ale altora.

Am observat la începutul capitolului anterior că scopul politicii de izolare puse în aplicare de shogūnat în secolul al XVII-lea – care a redus în mare măsură relaţiile externe ale Japoniei – n-a fost, din câte ne putem da seama, acela de a face din ea o ţară definitiv „închisă”.

Dar conducătorii shogūnatului de la cumpăna veacurilor al XVIII-lea şi al XIX-lea, confruntându-se cu un nou şi, posibil, foarte periculos pericol venind din exterior, au ales să socotească izolarea ca pe o lege de nezdruncinat a statului Tokugawa, numind chiar Japonia *sakoku*, „ţară închisă” (literal, „[ţară] asigurată/prevăzută cu un lanţ”), termen folosit pentru prima oară în 1801.20 Pentru a pune în aplicare *sakoku*, shogūnatul a mers până la a declara, în 1825, că „nu trebuie gândit de două ori” (*ninen naku*) când e vorba de străini nedoriţi. Dacă străinii (însemnând alţi occidentali decât olandezii) ar fi să intre în apele Japoniei sau pe pământul ei, aceştia urmau să fie alungaţi imediat.

În acelaşi an, 1825, un învăţat din Şcoala Mito, pe nume Aizawa Seishisai (1781 – 1863), a publicat o carte cu titlul *Noi tezei planuri* (*Shinron*), ce a devenit una dintre cele mai influente scrieri politice ale vremii sale. Şcoala Mito, după cum am văzut deja în acest capitol, a fost înfiinţată pe domeniul seniorial (*han*) Mito în secolul al XVII-lea, în vederea realizării de cercetări pentru elaborarea *Istoriei Marii Japonii*, o amplă cronică a Japoniei acoperind perioada dintre anul 660 î.Hr. şi 1392, care trata în special despre succesiunea imperială. Numiţi „cărturarii Mito târzii” pentru a-i deosebi de cei dintâi cărturari Mito care se angajaseră să lucreze la *Istoria Marii Japonii*, Seishisai şi contemporanii săi din Şcoala Mito au pus bazele unei ideologii puternice, definită în *Noi*

teze /planuri, pe care o promovau pentru a face faţă pericolului extern cu care se confrunta pe atunci Japonia. Baza acestei ideologii, influenţată în mare parte de Şcoala de Studii Naţionale, era credinţa în caracterul sacru, divin al Japoniei. Respingând concepţia sinofililor japonezi conform căreia China este Marele Imperiu de Mijloc al lumii, cărturarii Mito „târzii" – precum Yamaga Soko şi alţi câţiva savanţi anteriori din perioada Tokugawa – revendicau acest statut pentru Japonia. Aceşti învăţaţi au mers însă şi mai departe decât Soko şi ceilalţi în a revendica superioritatea deopotrivă geografică şi culturală a Japoniei de far călăuzitor şi adevărată lumină a lumii. După cum spune Aizawa Seishisai în *Noi teze/planuri*:

Ţara noastră cea sfântă se află acolo unde răsare soarele şi unde-şi are obârşia tăria cea dintâi. Urmaşii Marelui Soare au şezut pe tronul împărătesc din tată-n fiu, neîntrerupt, din vremuri străvechi. Japonia este menită, prin aşezarea ei în punctul cel mai de sus al pământului, să fie pildă pentru neamurile lumii. Îşi răspândeşte cu-adevărat lumina pretutindeni în lume, iar depărtarea până la care ajunge strălucitoarea înrâurire împărătească nu cunoaşte hotar. În zilele noastre, barbarii cei străini dinspre soare-apune – mădularele cele mai de jos, picioarele lumii – dau buzna de peste mări, prigonind alte ţări şi semeţindu-se, cu ochii lor crucişi şi mers şchiopătat, să asuprească neamurile cele nobile. Ce fel de a fi plin de înfumurare! 21

Cărturarii Mito „târzii", pe lângă faptul că promovau politica de expulzare prin forţă a barbarilor occidentali (*joi*), îi îndemnau de asemenea pe japonezii de pretutindeni să recunoască sacralitatea Japoniei ca naţiune şi, mai presus de toate, să-şi venereze împăratul-zeu. Vedem în aceasta stimularea spiritului de totală supunere faţă de împărat, de natură să-i inspire pe loialiştii imperiali, care au răsturnat în cele din urmă, în cursul secolului, shogūnatul Tokugawa, spirit acceptat drept profesiune de credinţă de către făuritorii Japoniei moderne.

Deşi venerarea împăratului (*sonno*) a devenit un slogan ce-i cataliza pe loialişti împotriva Tokugawa în anii 1850 şi 1860, el n-a fost utilizat în acest scop de Aizawa Seishisai şi cărturarii Mito „târzii" ai anilor 1820. Seishisai, în ce-l priveşte, era ferm angajat în structura existentă a regimului Tokugawa; făcând apel la venerarea împăratului, el voia să insufle poporului japonez un sentiment naţional; primul pas de făcut era să explice poporului că Japonia e un stat ierarhizat, al cărui cap este împăratul, dar ale cărui treburi efective sunt conduse de shogūnatul Tokugawa.

Seishisai nu credea că Occidentul reprezintă un pericol militar real pentru Japonia; adevărul este că la vremea aceea nici nu reprezenta, deoarece revoluţia industrială nu ajunsese în punctul în care puterea Occidentului să poată ameninţa ţările mari sau mici oriunde în lume. Seishisai credea mai degrabă că puterea Occidentului stă în creştinism, pe care el îl privea drept o religie periculoasă, care putea submina Japonia din interior. Doar prin promovarea propriului său naţionalism – pe care Seishisai îl asocia cu noţiunea de *kokutai* (termen tradus în general în epoca modernă prin „politică naţională", aici semnificând însă „unitatea dintre religie şi guvernare") – 22 putea Japonia să se apere pe plan intern împotriva creştinismului, aşa cum, pe plan extern, căuta să-i expulzeze pe occidentali cu forţa.

Filosofia Mito, aşa cum se găseşte în *Noile teze* ¡*planuri* ale lui Aizawa Seishisai, a fost, prin urmare, virulent antioccidentală, în deplină concordanţă cu linia dură a abordării de tip *joi* a shogūnatului faţă de contactele cu Apusul, aşa cum s-a reflectat în politica *ni-nen naku*, „Nu te gândi de două ori", din 1825. Aceasta n-a fost însă o politică pe care shogūnatul să fi căutat – într-o vreme în care s-au precipitat multe evenimente, printre care înfrângerea Chinei de către Anglia în Războiul Opiului din 1832 – 1842 – s-o menţină pe termen nelimitat, astfel că, în 1842, ea a fost abandonată. Ţările occidentale erau

foarte insistente şi, pe fundalul divergenţei de opinii privind modul în care

Japonia trebuia să trateze cu ele, un număr crescând de voci – multe dintre ele aparţinând cărturarilor neerlandişti – au vorbit despre necesitatea unui fel de acomodare cu Vestul, ceea ce ar fi însemnat probabil modificarea, cel puţin într-o anume măsură, a politicii de izolare (*sakoku*).

Deşi „răspunsul dat Occidentului de Japonia" în aceste decenii poate părea deseori confuz şi incoerent, el era rezultatul unei puternice dinamici: într-o măsură mult mai mare decât ceilalţi neoccidentali, japonezii erau deopotrivă impresionaţi şi alarmaţi de superioritatea materială a Occidentului. Observăm acest lucru poate cel mai limpede în declararea – de către unii savanţi din ultimii ani ai shogūnatului Tokugawa – a necesităţii asocierii „principiilor morale ale Orientului cu tehnologia Occidentului" (*wakon yosai*, „spirit japonez şi tehnică vestică" – *ti. tr.*), ceea ce sugerează aforistic problema centrală cu care s-a confruntat mai târziu modernizarea Japoniei: cum să se păstreze etica socialmente obligatorie a comportamentului tradiţional şi să se tragă în acelaşi timp foloase din beneficiul material al revoluţiei ştiinţifice şi industriale apusene.

9

Întâlnirea cu Occidentul

Regele Wilhelm II al Olandei i-a trimis în 1844 shogūnului Japoniei o scrisoare, avertizându-l că ritmul accelerat al evenimentelor de pe scena lumii face deopotrivă imprudentă şi nerezonabilă continuarea politicii de izolare naţională a Japoniei. Dezvoltarea navigaţiei cu abur, între altele, îngăduia de-acum ţărilor din Occident să pătrundă cu uşurinţă până în cele mai depărtate ape ale lumii. China, după cum am amintit, suferise deja o înfrângere militară în Războiul Opiului, iar Japonia nu se putea aştepta să rămână deoparte pentru multă vreme în privinţa relaţiilor internaţionale.

Deşi au deliberat în privinţa avertismentelor conţinute în scrisoarea regelui olandez, oficialii Tokugawa n-au făcut nimic concret în această privinţă. Shogūnatul era ocupat la vremea aceea cu ultima dintre marile ei reforme de factură tradiţională, iar eşecul acestei reforme, combinat cu ezitarea în privinţa necesităţii reconsiderării cu toată seriozitatea a politicii de izolare prevesteau necazuri pentru shogūnat. Regimul Edo nu era desigur ameninţat în anii 1840 de niciun pericol nemijlocit de a fi răsturnat, dar temperatura politică în ce priveşte izolarea era în creştere şi putea deveni cu uşurinţă o gravă provocare, cu care shogūnatul nu se mai confruntase până atunci.

Această provocare a devenit realitate odată cu sosirea în golful Edo, în vara anului 1853, a comandantului Matthew Perry din Statele Unite, cu escadra sa de „nave negre”. Perry fusese trimis de preşedintele Statelor Unite, Miliard Fillmore, pentru a se informa în privinţa posibilităţii stabilirii de relaţii diplomatice şi economice cu Japonia, iar în 1854 şi-a atins primul obiectiv prin semnarea unui tratat de prietenie care prevedea un schimb de funcţionari consulari între Japonia şi Statele Unite.

Primul consul american, Townsend Harris, a sosit în Japonia în 1856, el fiind cel care a obţinut finalmente un tratat economic. Acest tratat, în afară de faptul că asigura deschiderea anumitor porturi japoneze pentru comerţ, conţinea şi o serie de dispoziţii alcătuite de puterile occidentale în cadrul relaţiilor cu China, cunoscute ulterior drept dispoziţii ale „tratatelor inegale”. Acestea conţineau: principiul extrateritorialităţii, adică dreptul semnatarului occidental de a-şi judeca resortisanţii pe baza propriilor legi pentru infracţiuni comise pe teritoriul Japoniei; clauza naţiunii celei mai favorizate, care prevedea că orice beneficiu obţinut de o naţiune occidentală printr-un tratat suplimentar va fi în mod automat transferat şi celorlalte ţări care au tratate similare; stabilirea unei taxe vamale

fixe de aproximativ cinci procente pentru toate bunurile importate de Japonia, procent ce nu putea fi schimbat decât cu acceptul ambelor părţi ale unui tratat. Tocmai acordul Harris – conţinând în special clauza naţiunii celei mai favorizate – a fost cel pe baza căruia principalele puteri ale Europei au stabilit la rândul lor tratate comerciale cu Japonia în următoarele câteva luni.

Venirea lui Perry şi Harris a pus capăt politicii de izolare a Japoniei ce dura de peste două sute de ani, dar n-a rezolvat divergenţele de opinie cu privire la această politică. În ce măsură trebuia bunăoară Japonia să se deschidă? Tratatul Harris stipula că doar câteva porturi trebuie deschise comerţului exterior, pe o perioadă de mai mulţi ani. Trebuia deschis oare şi restul Japoniei, chiar şi în interior, negustorilor străini, misionarilor şi rezidenţilor? Şi, dacă da, atunci pentru câtă vreme? câţiva încăpăţânaţi au continuat să insiste ca tratatele cu „barbarii" occidentali să fie socotite pur şi simplu drept măsuri tactice, valabile până când Japonia să poată prindă suficientă forţă ca să-i poată izgoni pe străini o dată pentru totdeauna de pe pământul cel sfânt; alţi japonezi însă au început să examineze cu mai multă luciditate expulzarea şi implicaţiile pe termen lung ale noilor lor relaţii cu Occidentul.

Cei din urmă ani – haotici – ai epocii Tokugawa simt fascinanţi prin evenimentele politice memorabile ce au dus la răsturnarea shogūnatului, dar nu sunt relevanţi pentru istoria culturală a Japoniei, fapt pentru care pot fi, aşadar, rezumaţi aici în câteva cuvinte. Primul val al opoziţiei faţă de abordarea de către shogūnat a afacerilor externe a provenit în primul rând de la seniorii feudali „din afară" (*tozama*) de pe domeniile (*han*) – în special Satsuma şi Choshu – aflate în vestul Japoniei. Aceste mari domenii socoteau drept anacronic sistemul de guvernare Tokugawa, prin care ele au fost teoretic excluse de la orice fel de participare la conducerea treburilor interne de la Edo. La începutul anilor 1860, shogūnatul a încercat o

apropiere, incluzându-i pe câţiva dintre cei mai importanţi seniori externi în consiliile sale consultative. În acelaşi timp, a încercat să strângă legăturile cu Kyōto, organizând o căsătorie între shogūn şi o prinţesă imperială.

Odată cu aceste evenimente, iniţiativa în privinţa opoziţiei faţă de politicile shogūnatului a fost asumată de tinerii samurai militanţi din Satsuma şi Choshu şi de pe alte domenii; mulţi au renunţat la obligaţiile lor feudale pentru a deveni *ronin*-i, şi deci liberi să-şi urmeze propriile convingeri politice. Aceşti samurai, cunoscuţi şi sub numele de *shishi*, „bărbaţi cu ţeluri înalte”, au format nucleul mişcării loialiste ce a sporit în forţă în următorii câţiva ani. La mijlocul anilor 1860, loialiştii au cerut în mod deschis răsturnarea shogūnatului nu doar pentru că uzurpase puterea conducătoare de drept a împăratului, ci şi deoarece eşuase militar în protejarea Japoniei împotriva intruziunii barbarilor occidentali. Pentru ei, „Veneraţi-l pe împărat!” devenise o chemare în vederea restauraţiei imperiale, iar „Alungaţi-i pe barbari!” – un îndemn ca shogūnatul să facă ceea ce de fapt nu mai era cu putinţă: să-i alunge pe străini de pe pământul Japoniei.

Punctul culminant al confruntării dintre shogūnat şi loialişti – dintre care tot mai mulţi se întruneau la Kyōto şi se aliau cu miniştrii anti-Tokugawa de la Curtea imperială – a fost în anul 1866, când shogūnatul a încercat pentru a doua oară în doi ani să reducă la tăcere facţiunea loialistă din cea mai rebelă dintre domenii – Choshu. În acest moment critic, domeniul Satsuma, ai cărui loialişti stabiliseră o alianţă secretă cu cei din Choshu, a refuzat să se alăture expediţiei militare organizate de shogūnat, iar, în conflictul ce a urmat, forţele shogūnatului au fost înfrânte. Încurajaţi de această demonstraţie de slăbiciune militară din partea shogūnatului, loialiştii din Satsuma şi Choshu, cărora li s-au alăturat loialişti de pe alte domenii, au dat o lovitură de stat la Kyōto la finele anului şi au proclamat restauraţia imperială. Shogūnul, dându-şi seama de inutilitatea oricărei rezistenţe, a capitulat; şi, deşi au

mai fost lupte răzleţe duse de partizanii înverşunaţi ai shogūnatului, restauraţia a fost dusă la bun sfârşit la începutul anului 1867, cu o neînsemnată vărsare de sânge.

Restauraţia Meiji, numită astfel după împăratul Meiji (1852 – 1912) care a urcat pe tron în anul 1867, la vârsta de cincisprezece ani, a constituit o revoluţie politică la vârf, înfăptuită de membrii tineri, educaţi ai clasei conducătoare a samurailor japonezi.1 Aceşti bărbaţi şi partizanii lor au cerut revenirea la vremurile străvechi *fukko*) şi, în primele zile care au urmat Restauraţiei, a existat un anume simţământ de vie emoţie şi zel faţă de renaşterea spiritului şi obiceiurilor din trecut, în special prin reînfiinţarea temporară a vechilor instituţii de guvernământ imperial, aşa cum fuseseră ele statuate în veacul al VIII-lea de Codul Taiho. Totuşi, noii conducători Meiji, care cuprindeau deopotrivă curteni din Kyōto şi samurai, erau oameni ai viitorului, nu ai trecutului. Ei au făcut cunoscut acest aspect încă de la începutul perioadei Meiji, abandonând lozinca „Alungaţi-i pe barbari!”, utilizată cu atât de puţină vreme în urmă, pentru a pune shogūnatul Tokugawa într-o situaţie stânjenitoare. Ei au continuat poate să nutrească sentimente personale de animozitate faţă de Occident, mai cu seamă pentru a fi forţat Japonia să adere la tratate inegale; conducătorii Meiji erau însă în general oameni pragmatici, care nutreau respect faţă de superioritatea materială a Occidentului şi voiau să-l imite, asumându-şi propria modernizare. împărtăşind preocuparea primordială pentru independenţa teritorială a Japoniei, ei au crezut că, dincolo de avantajele şi satisfacţiile evidente pe care le-ar aduce, modernizarea era indispensabilă dacă Japonia voia să fie protejată în faţa eventualelor ameninţări viitoare venite din exterior. Ca urmare, ei au adoptat, drept expresie generală a politicii lor, sloganul – preluat din gândirea juridică chineză – „Să îmbogăţim ţara şi să-i întărim armata” (*fukoku-kyohei*). Japonia urma să se îmbogăţească graţie modernizării, cu scopul principal de a se consolida din punct de vedere

militar.

Abnegaţia cu care conducătorii Meiji s-au consacrat modernizării se poate vedea şi din concisul Jurământ Solemn în Cinci Articole (*Gokajo no Goseimon* – n.tr.) pe care l-au elaborat în 1868 în numele împăratului. Acest act poate fi considerat drept o foarte generală declaraţie de intenţie a noului regim, şi e semnificativ faptul că cel puţin două dintre articole par să fie angajamente explicite de modernizare:

Articolul 4. Obiceiurile dăunătoare din vechime vor fi abandonate şi totul se va baza pe legile cele corecte ale Naturii.

Articolul 5. Cunoaşterea trebuie căutată peste tot în lume, astfel încât să întărim principiile cârmuirii imperiale.2

Conform hotărârii lor de a face din Japonia un stat modern, liderii Meiji au luat, în primul deceniu de exercitare a puterii, o serie de măsuri care au avut ca rezultat reforma radicală şi atotcuprinzătoare a societăţii japoneze. Acestea au inclus abolirea domeniilor feudale, *han*, instituirea unui sistem centralizat de conducere prin prefecturi, desfiinţarea clasei samurailor şi stabilirea de drepturi juridice egale pentru toţi oamenii. Una dintre cele mai grele lovituri date vechiului şi rigidului sistem de clase sociale şi, mai ales, exageratului simţ de superioritate al samurailor a fost adoptarea, în 1873, a serviciului militar obligatoriu universal.

În ciuda tensiunilor inevitabile pricinuite de schimbările sociale şi nemulţumirile specifice ale multor samurai privaţi de tradiţionalele lor privilegii, japonezii renunţaseră în general la începutul anilor 1870 la iluzia de restaurare a trecutului, fiind cuprinşi de dorinţa irezistibilă de a se alătura marşului occidental spre progres. Acesta a fost începutul unei perioade de aproape două decenii în cursul căreia japonezii au urmărit fără nicio reţinere avantajele „civilizaţiei şi culturii" Occidentului (*bunmei-kaika*). Faptul că guvernul intenţiona să preia conducerea

în această „căutare a Sfântului Graal al culturii străine” se poate vedea în trimiterea, în 1871, a unei misiuni conduse de un distins nobil, Iwakura Tomomi (1825 – 1883), în fruntea unui număr de alţi conducători ai noului regim Meiji, care să viziteze Statele Unite şi Europa. Atât de preţuită era o ocazie favorabilă de a călători în acea vreme în Occident, încât un tânăr care a însoţit misiunea Iwakura ca să studieze în Statele Unite a scris (ani mai târziu) că el şi colegii săi credeau fervent că nu poţi deveni om adevărat fără să călătoreşti în străinătate.

De fapt, misiunile în Occident deveniseră la acea dată un lucru obişnuit. Shogūnatul Tokugawa trimisese una în Statele Unite în anul 1860, la exact doi ani de la ratificarea tratatului Harris cu Japonia. Ulterior, până la căderea sa în 1868, shogūnatul a trimis în fiecare an misiuni în Statele Unite şi Europa. În total, peste trei sute de japonezi au vizitat Occidentul în ultimii opt ani ai regimului Tokugawa.3

Un aspect remarcabil legat de misiunea Iwakura a fost prezenţa în cadrul ei a numeroase oficialităţi de rang înalt, care, desigur, au considerat că vizita în Occident în acea perioadă le îndreptăţea plecarea din Japonia la doar trei ani după frământările care dăduseră naştere guvernării Meiji. Deşi plănuise să absenteze un an, misiunea nu s-a întors vreme de aproape doi. În acest timp, cei o sută şi ceva de membri ai ei, împărţindu-se deseori în grupuri mici, au vizitat Statele Unite, Anglia şi Scoţia, Franţa, Belgia, Olanda, Germania, Rusia, Danemarca, Suedia, Italia, Austria şi Elveţia. Misiunea nădăjduise, de asemenea, să viziteze ţările iberice, dar a fost împiedicată de Războiul Civil din Spania.4

Ţelul declarat al misiunii Iwakura era de a asigura revizuirea tratatelor inegale, dar foarte probabil liderii ştiau de la bun început că acest lucru este imposibil până ce Japonia nu va fi devenit mai puternică şi, din punct de vedere occidental, mai „civilizată”. De aceea, obiectivul real al conducătorilor misiunii era să vadă Occidentul la el

acasă, să afle mai multe despre progresele şi modernizarea sa şi să plaseze Japonia pe făgaşul firesc, pentru ca aceasta să devină o naţiune modernă şi progresistă. Mulţumită unui jurnal oficial de vreo două mii de pagini alcătuit în cadrul misiunii, ştim multe lucruri despre ce gândeau membrii ei şi despre impresiile pe care le-au cules în cursul lungilor lor călătorii. Citind jurnalul, suntem frapaţi nu doar de fascinaţia exercitată asupra membrilor ei de marele vis utopic al veacului al XIX-lea privitor la progres, ci şi de facultatea lor de a judeca şi evalua diferitele ţări occidentale în funcţie de punctele tari (şi slăbiciunile) acestora, precum şi de subtilitatea opiniilor referitoare la modalitatea în care ar putea împrumuta selectiv de la o ţară occidentală sau alta.

Membrii misiunii Iwakura au înţeles în mod clar că ţările occidentale ajunseseră să se modernizeze nu prin cooperare mutuală, ci printr-o continuă luptă pentru bogăţie şi putere, care a atras după sine aprige – şi uneori violente – rivalităţi naţionale. Dintre toate ideologiile care au însoţit revoluţiile ştiinţifice şi industriale în iureşul Occidentului spre modernitate, niciuna nu a depăşit forţa naţionalismului, iar liderii misiunii Iwakura n-au şovăit nicio clipă să-şi conceapă şi să-şi proiecteze propria modernizare, înainte de toate şi mai cu seamă, prin prisma intereselor naţionale ale Japoniei. Ei au înţeles că, în era progresului, Japonia trebuia să se alinieze repede şi energic, de teamă să nu rămână în colbul istoric al Occidentului.

În prima parte a epocii Meiji, călătoria în străinătate devenise la japonezi modul cel mai sigur de a avansa în carieră. Dintre numeroşii tineri care s-au dus să studieze în Europa şi Statele Unite, cea mai mare parte au fost susţinuţi de guvern, în cadrul politicii sale culturalizatoare şi educative. La întoarcerea acasă, aceşti tineri aveau practic uşile larg deschise pentru orice slujbă. Între timp, pentru cei care nu puteau călători în străinătate, guvernul şi alte instituţii au invitat în Japonia câţiva străini ca

profesori şi consilieri tehnici. Oferind salarii ridicate, autorităţile japoneze au fost în măsură să atragă în general persoane excelent pregătite, care au furnizat cunoştinţe şi opinii de specialitate cruciale pentru procesul de modernizare.

Semne exterioare ale modernităţii au început să apară în toată ţara, dar mai ales în centrele urbane ca Tokyo şi Yokohama: vase fluviale, căi ferate, linii telegrafice, un serviciu poştal naţional, fabrici şi, foarte interesant pentru japonezi, lămpi stradale cu gaz care făceau noaptea la fel de luminoasă ca ziua”. Cea mai mare parte a acestor inovaţii erau desigur indispensabile modernizării; mai existau însă şi unele mai puţin importante sau doar capricii ridicole, reflectând mania unora de „a deveni occidentali”.

Uniforme de stil occidental au fost adoptate mai întâi de armata japoneză înainte de Restauraţie şi, în decurs de câţiva ani de la începerea epocii moderne, au devenit standard pentru poliţişti, conductori de tren şi alţi funcţionari civili.5 În anii 1870, hainele occidentale, considerate mai practice şi mai moderne, erau purtate tot mai des de bărbaţii de la oraş, uneori în combinaţii amuzante cu costumul autohton. Astfel, nu era o privelişte neobişnuită să vezi bărbaţi purtând kimono peste pantaloni lungi sau veste şi pantaloni foarte largi *hakama*. Femeile şi persoanele din zonele rurale, pe de altă parte, au fost mult mai reţinute în adoptarea manierelor vestimentare occidentale. În plus, încălţămintea apuseană a prezentat o problemă specială pentru picioarele japonezilor, mai late din pricina purtării sandalelor tradiţionale, fapt pentru care deseori nu încăpeau în încălţămintea importată din străinătate.

Dacă trecerea la ţinuta occidentală s-a făcut la întâmplare şi niciodată complet, în schimb adoptarea stilului occidental de tunsoare la bărbaţi a devenit o problemă naţională. Japonezii sunt foarte sensibili dacă îi ridiculizează cineva. Fără îndoială că această sensibilitate

a fost accentuată de contactul minimal pe care l-au avut cu străinii de-a lungul unei mari părţi a istoriei lor. La începutul epocii Meiji, când căutau „să ajungă din urmă Occidentul”, ei s-au confruntat cu problema de ordin practic (despre care am vorbit deja în legătură cu misiunea Iwakura) că, atâta vreme cât naţiunile occidentale le considerau obiceiurile ca barbare, ar fi mai dificil să obţină revizuirea tratatelor inegale şi să obţină independenţa totală. În consecinţă, guvernul japonez a interzis sau a încercat să introducă restricţii legate de îmbăierea publică, tatuaj sau vânzarea de pornografie, obiceiuri pe care ei credeau că străinii le-ar considera ofensatoare. Iar purtatul părului într-o coadă pe creştet, obişnuit de veacuri la bărbaţii japonezi, a ajuns să fie socotit şi el drept primitiv şi nepotrivit pentru cetăţenii unei Japonii moderne.

Şi de data asta, militarii japonezi au fost aceia care s-au tuns, pentru a putea purta şepcile uniformelor lor în stil occidental. Până pe la începutul epocii Meiji, toţi bărbaţii japonezi de vază, inclusiv împăratul, îşi tunseseră părul (şi deseori îşi lăsaseră barbă şi mustaţă, asemănător omologilor lor occidentali); într-adevăr, era semn că eşti om cu vederi progresiste să-ţi porţi părul în felul acesta, şi un refren popular suna în felul următor: „De mâna ţi-o vei pune pe capul tuns, a stil şi-a educaţie suna-va ca răspuns”. 6 Moda n-a fost însă imediat acceptată de clasele inferioare, iar guvernul japonez a fost constrâns să emită directive ocazionale prin care solicita adoptarea ei. Se spune că unii conducători de localităţi rurale se duceau prin aşezări să citească aceste directive, continuând să-şi poarte părul legat pe creştet; sau că alţii îşi tăiaseră coada, dar îşi lăsaseră „părul de căinţă” să atârne pe spate. Obiceiul ca bărbaţii să poarte părul tuns scurt s-a generalizat nu înainte de 1890.

Dintre numeroasele mode occidentale, niciuna n-a fost mai bătătoare la ochi sau simbolică din perspectiva hazlie a împrumuturilor externe ca utilizarea pentru

consum a cărnii de vită. Din cauza tabuurilor budiste şi a deficitului de vânat, japonezii s-au abţinut în mod tradiţional de la consumul de carne roşie. Totuşi, odată cu venirea străinilor, au început să apară în oraşe restaurante specializate în preparate din carne de vită, în special *gyunabe*, tocană de vită. Un autor contemporan de cărţi umoristice, Kanagaki Robim (1829 – 1894), a scris chiar o serie de schiţe satirice, intitulate *Aguranabe* (*Mâncând picior peste picior tocană de vită*), despre conversaţiile clienţilor dintr-un local specializat în preparate cu carne de vită, care conchideau că omul poate fi socotit civilizat doar dacă mănâncă vită. Descrierea pe care o face Kanagaki unui client cuprinde observaţia că el foloseşte parfumul numit apă de colonie pentru a da strălucire părului. Poartă un kimono de mătase căptuşit, de sub care se zăreşte lenjeria de coton. Are alături de el umbrela în stil occidental, cu pânză cadrilată. Din când în când, lasă să i se vadă din mânecă un ceas ieftin, pe care-l consultă cu un gest cu totul artificial.7

Între timp, acest om de curând civilizat spune celui de lângă el că, „într-adevăr, ar trebui să fim recunoscători că până şi oameni ca noi pot mânca acum carne de vită, mulţumită faptului că Japonia devine constant o ţară civilizată”. Poate că tocmai pentru a cinsti meritele cărnii de vită, câţiva studenţi au inventat în această perioadă *sukiyaki*, acum unul dintre cele mai cunoscute feluri de mâncare ale bucătăriei japoneze.

În 1872, guvernul Meiji a trecut de la calendarul lunar tradiţional japonez – moştenit cu multe veacuri în urmă de la chinezi – la calendarul solar de stil occidental. Cam în aceeaşi epocă, guvernul a adoptat şi practica duminicii ca zi de odihnă săptămânală şi – poate cel mai contrariant exemplu de preţuire a obiceiurilor occidentale – a transformat Crăciunul în una dintre sărbătorile sale naţionale. Chiar şi în zilele noastre, Japonia, o ţară cu foarte puţină populaţie creştină, sărbătoreşte Crăciunul cu mult entuziasm.8

Unii dintre cei mai fervenţi susţinători ai *bunmei-kaika*, la zenitul entuziasmului prooccidental de la începutul epocii Meiji, au mers atât de departe, încât au sugerat că Japonia ar trebui să adopte engleza ca limbă naţională. Propunerea cea mai radicală a fost însă că, deoarece caucazienii erau vizibil superiori tuturor celorlalte rase, japonezii ar trebui să se căsătorească cu aceştia cât mai repede cu putinţă pentru a obţine calităţile lor etnice mai elevate.

Una dintre cele mai profunde schimbări aduse de modernizare în Japonia a fost adoptarea progresivă a materialelor de construcţie şi a stilurilor arhitecturale occidentale. De-a lungul întregii lor istorii, japonezii şi-au edificat locuinţele şi alte construcţii aproape numai din lemn. Odată cu dezvoltarea în ultimele secole a unor mari centre urbane ca Edo şi Ōsaka, acest gen de construcţii a dat naştere pericolului constant – şi foarte frecvent – al incendiilor care au mistuit mari părţi ale oraşelor. Un incendiu nimicitor din 1657, bunăoară, a necesitat reconstrucţia completă a oraşului Edo. În 1874, după un incendiu care a devastat cartierul Ginza din centrul oraşului Tokyo, guvernul a profitat de situaţie ca să dispună construirea unui şir de trei sute de edificii din cărămidă, cu două etaje, care să fie utilizate de negustorii acestei artere animate. Xilografiile contemporane arată cât de mari şi exotice păreau aceste clădiri în ochii japonezilor. Guvernul spera că Ginza va sluji drept model ca să încurajeze şi pe alţii să construiască astfel de case rezistente la foc; iar ziarele declarau că cei ce se plimbau în Ginza puteau profita de senzaţia încântătoare de a fi într-o ţară străină.9

Deşi în oraşe se construiau din ce în ce mai multe clădiri publice şi comerciale în stil occidental, reşedinţe private în acelaşi stil se realizau mult mai rar; unul dintre motive era costul ridicat al acestor case; un altul era preferinţa copleşitoare a japonezilor pentru casele lor de tradiţie indigenă. A fost un domeniu în care

occidentalizarea a pătruns în Japonia doar într-o măsură limitată; chiar şi astăzi, numeroşi japonezi continuă să trăiască, aşa cum au făcut-o de-a lungul secolelor, în case alcătuite în principal din camere puţin mobilate şi cu podele acoperite cu *tatami*, pe care se stă şi se doarme.

În cercurile intelectuale, marea deschidere naţională spre civilizaţie şi culturalizare, prezentă la începutul epocii Meiji, a avut ca efect apariţia unor grupuri de studiu şi dezbateri consacrate chestiunii transformării Japoniei într-un stat modern. Dintre acestea, cel mai influent grup a fost Meirokusha, „Societatea Meiji 6”, fondată în 1873 de zece persoane care se pronunţau vehement pentru occidentalizarea Japoniei. Membrii Meirokusha se întâlneau de două ori pe lună pentru a discuta teme de politică, economie, educaţie, religie, limba japoneză şi drepturile femeilor. În 1874 a început publicarea *Revistei Meiji 6* (*Meiroku Zasshi* – n.tr.), care avea ca scop publicarea de articole cu punctele lor de vedere. O mare parte dintre membrii care compuneau Meirokusha erau angajaţi în studierea Occidentului înainte de Restauraţie şi fuseseră angajaţi de shogūnatul Tokugawa ca profesori sau translatori la Oficiul de Studii Barbare, înfiinţat în 1855 după venirea lui Perry. Prin urmare Meirokusha moştenea venerabila tradiţie a studiilor de neerlandistică începute cu un veac şi jumătate în urmă.

Cea mai importantă figură din Meirokusha, intelectualul cel mai popular şi cel mai citit al epocii Meiji a fost Fukuzawa Yukichi (1835 – 1901). Fukuzawa era un samurai de rang inferior, dar foarte ambiţios şi oportunist, care a început să studieze arta artileriei occidentale şi limba olandeză în tinereţe, cu susţinere din partea domeniului feudal unde locuia. Mai târziu, când Fukuzawa a vizitat Yokohama la scurtă vreme după semnarea tratatului Harris, în 1858, şi a luat contact direct cu străinii nou-veniţi, şi-a dat seama de o tristă realitate, care va provoca nelinişte în rândurile tuturor studenţilor în neerlandistică: olandeza era practic inutilă în relaţiile cu

majoritatea occidentalilor. Se spune că Fukuzawa a început chiar de a doua zi să înveţe limba engleză şi, doi ani mai târziu, în 1860, a fost ales să însoţească prima misiune a shogūnatului Tokugawa în Statele Unite, în ceea ce a fost şi prima călătorie transoceanică a unui vas cu japonezi la bord.

Fukuzawa a mai făcut două călătorii în străinătate, în 1861 şi 1867. Între timp, a publicat *Chestiunile occidentale* (*Seiyo jijo*), carte care i-a adus recunoaşterea ca unul dintre cei mai buni comentatori ai fenomenelor din Occident. Fukuzawa a fost mai mult un popularizator decât un intelectual pur şi a avut ca atare o influenţă mult mai mare asupra contemporanilor săi. Nu este exagerat să spunem că el, mai mult decât oricare altă persoană, a influenţat spiritele unei generaţii întregi de japonezi în anii de început ai erei moderne. De cel mai mare succes i s-a bucurat cartea *Pledoarie în favoarea educaţiei* (*Gakumon no susume*), care, scrisă între anii 187 a şi 1876, s-a vândut în trei milioane şi jumătate de exemplare; paragraful de început dă tonul discuţiei:

Se spune că cerul nu creează un om mai presus sau mai prejos decât altul. Asta înseamnă că atunci când oamenii se nasc din ceruri sunt cu toţii egali. Nu există nicio diferenţă înnăscută între cei de rang înalt şi cei de rang inferior. Asta înseamnă că oamenii pot să folosească liber şi de sine stătător lucrurile iară de număr ale lumii, pentru a-şi satisface nevoile zilnice prin truda trupului şi a minţii proprii şi că, atâta vreme cât nu aduc atingere drepturilor altora, ei pot să trăiască fericiţi. Cu toate acestea, cuprinzând, în general, cu privirea scena lumii, observăm că există înţelepţi şi proşti, bogaţi şi săraci, nobili şi umili, ale căror situaţii par să difere la fel de mult cum diferă norii şi noroiul. Motivul este clar. În *Jitsugokyo*, vedem că dacă cineva nu învaţă va fi neştiutor, iar omul neştiutor e prost. Deci diferenţa dintre înţelept şi prost se rezumă la o problemă de educaţie.10

Puternic influenţat de utilitarismul britanic şi de

ideea occidentală, curentă la vremea aceea, a perfectibilităţii umane prin educaţie, Fukuzawa a devenit un înflăcărat apărător al învăţământului modern, punând accentul mai cu seamă pe aspectele practice. El a denunţat energic inegalităţile şi umilinţele sociale din epoca feudală Tokugawa, declarând că toţi oamenii ar trebui să fie liberi şi toate ţările independente din „raţiuni naturale”. Idealismul democratic îmbrăţişat de Fukuzawa s-a reflectat în acelaşi timp în atitudinea faţă de educaţie a noului guvern Meiji. Obiectivul generalizării învăţământului primar după model american, enunţat de ordonanţa guvernamentală din 187 a, ce punea bazele unui nou sistem şcolar de stat, conţinea angajamentul: „În niciun sat nu va exista vreo familie fără educaţie şi în niciun cămin nu va exista vreo persoană neinstruită”.

Lăudând metodele occidentale şi susţinând că Japonia trebuie să le adopte, Fukuzawa a înteţit criticile nemiloase la adresa practicilor şi tradiţiilor din ţara sa:

Dacă măsurăm cunoaşterea japonezilor cu a occidentalilor în privinţa literelor, tehnicii, comerţului sau industriei, de la cea mai mare la cea mai măruntă chestiune… nu există nimic în care să excelăm… Nimeni n-ar spune, în afara celei mai neghioabe persoane din lume, că învăţământul şi îndeletnicirile noastre se află pe picior de egalitate cu cele din ţările occidentale. Cine ar compara căruţele noastre cu locomotivele lor, sau săbiile noastre cu pistoalele lor? Noi vorbim devin şiyang şi de cele cinci elemente; ei au descoperit şaizeci. […] Noi socotim că trăim pe o câmpie nemişcată; ei ştiu că Pământul este rotund şi că se mişcă. Noi credem că ţara noastră este cea mai sfântă, pământ divin; ei călătoresc de-a lungul şi de-a latul lumii, descoperind ţinuturi şi întemeind ţări. În starea actuală a Japoniei, nu există nimic de care să putem fi mândri comparativ cu Occidentul. Singurul lucru de care Japonia poate fi mândră este… peisajul ei.11

Spre deosebire de majoritatea membrilor grupului Meirokusha, Fukuzawa a refuzat cu fermitate să intre în

serviciul guvernului Meiji, insistând asupra importanţei de a-şi menţine independenţa în calitate de critic social. Grupul de militanţi ai Societăţii Meiji 6 erau sensibili în general la schimbările de atitudine ale guvernului, fapt remarcat în 1875, când, ca urmare a emiterii de către guvern a unei legi restrictive a presei, ei au încetat publicarea *Revistei Meiji 6* şi curând au pus punct şi activităţilor grupării. Pe fondul entuziasmului continuu faţă de civilizaţie şi culturalizare, guvernul s-a văzut el însuşi confruntat pe la mijlocul anilor 1870 cu o opoziţie politică nou-organizată; iar membrii grupului Meirokusha de orientare predominant proguvernamentală au fost de părere că e mai prudent să dizolve o organizaţie ce putea fi considerată drept favorabilă acestei opoziţii.

Restauraţia Meiji se înfăptuise sub euforicul slogan al „întoarcerii la timpurile vechi”; de fapt, restauraţioniştii nu păreau să aibă alt plan politic concret decât pe acela de a smulge puterea shogūnatului precar, în poziţia de conducători ai noului guvern Meiji, ei au lansat ţara pe drumul civilizaţiei şi al culturii, încurajând aspiraţiile japonezilor la „independenţă”, „libertate” şi „drepturi cetăţeneşti”, principii preluate de la democraţia liberală engleză şi aflate în centrul gândirii oficialităţilor şi a intelectualilor japonezi din primul deceniu şi ceva al epocii Meiji. Dar, deşi câţiva susţinători înfocaţi ai occidentalizării au sugerat că Japonia ar trebui să devină republică, niciuna dintre personalităţile vremii n-a mers atât de departe, încât să afirme că un popor „liber” ar trebui să aibă şi dreptul de a-şi alege singur guvernul. Noua conducere politică şi intelectuală a Japoniei din epoca Meiji provenea aproape în exclusivitate din clasa samurailor; şi, deşi atacau vehement racilele feudalităţii Tokugawa, îşi menţineau atitudinea feudală conform căreia masele erau, prin natura lor, inerte şi stupide. Scopul lor era să culturalizeze poporul. Nu voiau să-l transforme într-o masă activă politic, ci să „îmbogăţească ţara” şi s-o întărească astfel în raport cu naţiunile Occidentului. Nici

măcar iconoclastul şi utilitaristul Fukuzawa nu era pregătit să încurajeze o atitudine critică a poporului faţă de guvern. Când, în anii 1870, s-a format o opoziţie politică, ea a fost rezultatul luptei dintre facţiunile din interiorul guvernului, şi nu al unei mişcări exterioare.

Liderii Restauraţiei Meiji erau mai ales samurai de pe domeniile Satsuma, Choshu, Tosa şi Hizen. Încă de la început însă, cei din Satsuma şi Choshu au format o grupare separată pe baza pactului dintre domeniile lor, pact care fusese atât de important în răsturnarea shogūnatului Tokugawa; treptat, ei au monopolizat puterea reală din noua guvernare. Nemulţumirea pe care această situaţie a creat-o în rândurile samurailor de pe domeniile Tosa şi Hizen s-a transformat într-o chestiune naţională în perioada crizei pricinuite de invazia coreeană din anul 1873. Motivul aparent al crizei din 1873 a avut la bază gestionarea refuzului Coreei de a răspunde propunerilor japoneze de stabilire a relaţiilor diplomatice şi comerciale. Majoritatea conducătorilor Tosa şi Hizen aflaţi la guvernare au preconizat o linie dură, inclusiv posibilitatea invadării Coreei; dar gruparea Satsuma-Choshu, cu excepţia notabilă a lui Saigo Takamori (1827 – 1877) din Satsuma, a îndemnat la reţinere, pe motiv că Japonia este încă prea slabă pentru a risca orice implicare în străinătate. Când opiniile celor din partida „păcii” au prevalat, Saigo şi alţi membri ai partidei „prorăzboi” au părăsit guvernarea.

Deşi gruparea Satsuma-Choshu repurtase o victorie majoră şi-şi sporise autoritatea în cadrul guvernării, avea acum oponenţi puternici în exterior. Unii dintre aceşti duşmani au optat pentru conflict deschis şi au condus armate alcătuite din samurai nemulţumiţi de politica progresistă a guvernului Meiji. Cea mai importantă dintre aceste mişcări a fost Revolta din Satsuma din 1877, avându-l în frunte pe Saigo Takamori. Mai mult decât oricare alt lider al Restauraţiei, Saigo nutrea un permanent ataşament pentru idealurile clasei samurailor.

Atitudinea sa marţială din timpul crizei din 1873 se baza în mare măsură pe convingerea sa că samuraii japonezi ar putea şi ar trebui să facă faţă unui ultraj extern printr-o acţiune militară directă. Asumându-şi conducerea Revoltei din Satsuma din 1877, Saigo a făcut o ultimă faptă de bravură a feudalităţii, devenind marele erou romantic al Japoniei moderne. În acelaşi timp, eşecul Revoltei din Satsuma a marcat şi ultima încercare de a se opune guvernării Meiji prin forţă.

De o importanţă istorică cu mult mai mare decât cea a lui Saigo a fost cererea formulată de alţi conducători ai samurailor – şi ei membri ai partidei „prorăzboi" în 1873 – ca participarea la guvernare să fie extinsă prin instituirea unei adunări alese. În 1874, un grup de samurai condus de Itagaki Tăişuke (1837 – 1919) din Tosa a prezentat împăratului un memoriu, atacând regimul absolutist Satsuma-Choshu cu următoarele cuvinte:

Puterea politică actuală nu se sprijină nici pe împărat, nici pe popor. Ea e monopolizată în întregime de un grup de funcţionari. Dacă nu se pune frâu puterii absolute a acestor funcţionari, asta ar însemna prăbuşirea naţiunii. Mai mult decât atât, singurul mod de îndreptare a situaţiei ar fi instituirea unei adunări alese de popor şi extinderea dezbaterilor referitoare la ţara noastră.12

Guvernul a răspuns că e prea devreme să se aibă în vedere posibilitatea de a da „poporului" drept de vot în chestiunile politice. De fapt, e îndoielnic ca măcar unul dintre autorii memoriului să fi avut în minte un electorat care să cuprindă mai mult decât un mic procent din populaţia japoneză. Autorii erau foşti samurai care adoptaseră în acel moment ideile democraţiei parlamentare ca mijloc principal de a-i ataca pe oligarhii din gruparea Satsuma-Choshu aflaţi în guvernarea Meiji. Deşi mişcarea pentru drepturile poporului (*minken*) pe care o lansaseră a devenit în cele din urmă o campanie pentru democraţie deplină, inclusiv sufragiu universal pentru bărbaţi, ea era departe de a fi la origine o

întreprindere „populară”.

Un răspuns al guvernului la mişcarea pentru drepturile poporului a fost emiterea în 1875 a Legii presei, care a determinat dizolvarea grupării Meirokusha. Această lege şi altele care limitau libertatea de exprimare şi de asociere urmăreau frânarea eforturilor depuse de Itagaki şi aliaţii săi de a forma partide politice. Cu toate acestea, partizanii partidelor pe cale de formare au continuat să-şi susţină cererile şi, în acelaşi an, 1875, Itagaki a pus bazele primei asociaţii politice naţionale, Partidul Patriotic (*Aikokusha*). Dar de abia în 1881 mişcarea *minken* a primit asigurare publică din partea oligarhilor că va căpăta în cele din urmă posibilitatea de a participa la guvernare.

În anul 1881, Okuma Shigenobu (1838 – 1922), unul dintre ultimii oameni de stat aflaţi la guvernare ce nu aparţinea facţiunii Satsuma-Choshu, a fost eliberat din postul pe care-l deţinea, ca rezultat al dezvăluirilor pe care le făcuse în legătură cu corupţia în rândurile înalţilor demnitari. În urma revocării lui Okuma, guvernul a obţinut un edict imperial ce promitea o constituţie şi înfiinţarea unui parlament naţional în decurs de nouă ani, sau până în anul 1890. Deşi ar putea părea că Okuma a stors astfel o concesie oligarhilor Satsuma-Choshu, aceştia aveau de multă vreme în vedere cum şi când ar trebui instaurată în Japonia o formă de guvernare constituţională, iar acţiunea din 1881 a lui Okuma nu le-a modificat probabil în mod sensibil planurile, deşi n-ar fi dorit să le facă publice atât de curând.

Oligarhii Meiji erau din toate punctele de vedere oameni extraordinar de capabili şi prevăzători, cu o abordare cât se poate de pragmatică a problemelor. Odată statorniciţi la putere, ei aveau într-adevăr o tendinţă spre autoritarism, în consonanţă cu trecutul lor de samurai. Un avantaj al funcţionării lor ca oligarhi era însă că, la adăpost de luptele cotidiene ale aleşilor, ei se puteau concentra pe urmărirea unor ţeluri mai nobile, spre binele Japoniei. Ei se angajaseră să transforme

Japonia într-un stat cu adevărat modern, iar constituţiile naţionale făceau parte integrantă din gândirea modernă pretutindeni în această epocă. Cel care şi-a asumat principala responsabilitate pentru elaborarea Constituţiei Meiji a fost Ito Hirobumi (1841 – 1909) de pe domeniul Choshu. În 188 a, el s-a dus în Europa ca să studieze constituţionalismul occidental, în special aşa cum era el formulat de teoreticienii germani; iar în 1885 el a devenit cel dintâi prim-ministru care a instituit un cabinet guvernamental în Japonia.

Între timp, au fost activi şi apărătorii drepturilor poporului: atât Itagaki, cât şi Okuma au înfiinţat noi formaţiuni politice – Partidul Liberal (Jiyuto) şi Partidul Progresist (Shimpoto) – în vederea inaugurării, în deceniul respectiv, a unui parlament (sau a unei Diete). E greu să evaluăm în mod clar diferenţele dintre cele două mari partinităţi existente în acea perioadă. Operele lui Rousseau, Mill şi ale altor teoreticieni politici occidentali au fost traduse în japoneză şi au fost pe scară largă citite şi admirate de membrii de partid. Democraţia franceză a drepturilor naturale pare să fi prezentat interes mai cu seamă pentru grupul Itagaki, în vreme ce Okuma şi adepţii săi au îmbrăţişat utilitarismul britanic. În plus, în timp ce Partidul Liberal reprezenta mai ales interesele celor din domeniul agrar, Partidul Progresist oferea sprijin clasei în formare a celor din sfera industriei urbane. Totuşi, dincolo de toate crezurile politice, chestiunile specifice sau alianţele de clasă, cea care a slujit drept temei unităţii partidului în această fază preconstituţională a mişcării pentru drepturile poporului a fost loialitatea personală faţă de liderii înşişi.

Pe lângă partidele politice, o importantă sursă a tot mai prezentei opoziţii faţă de oligarhia Meiji a fost presa. Personalul câtorva ziare aflate la început de drum în primii ani ai epocii Restauraţiei era alcătuit din foşti funcţionari ai shogūnatului, ostili noilor conducători Satsuma şi Choshu din cadrul guvernului. Odată cu evoluţia tot mai

pronunţată a presei moderne, această opoziţie a fost preluată de jurnalişti care erau în mare măsură foşti samurai excluşi de la guvernare din cauza apartenenţei la un domeniu feudal (*han*) sau altul. Mulţi dintre membrii partidelor politice în formare îşi începuseră de fapt activitatea în jurnalism. În plus, multe dintre ziarele înfiinţate în perioada Meiji timpurie erau destinate de fondatorii lor să slujească drept portavoce pentru anumite vederi politice şi sociale, aproape întotdeauna de orientare antiguvernamentală. Ca urmare jurnalismul japonez modern a fost – în perioada timpurie a evoluţiei sale şi în mod caracteristic – protestatar, motiv pentru care, în mare măsură, oligarhii Meiji îi atacau atât de frecvent şi fără întârziere pe jurnalişti prin emiterea de legi restrictive privind presa.

Atmosfera anilor 1880 în Japonia era cu totul alta decât cea a deceniului anterior. În primii zece ani de după Restauraţie, japonezii urmăriseră cu mare entuziasm – lipsit adesea de discernământ – remodelarea ţării lor după tipar occidental. În anii 1880 însă, ei nu doar că şi-au modificat naiva admiraţie de până atunci pentru Occident, dar au început de asemenea să reevalueze şi să confere noi valori propriilor tradiţii autohtone. Pentru oligarhi, a devenit obligatorie conceperea unei ideologii coerente pentru statul pe care erau pe cale să-l modeleze din punct de vedere constituţional. Modul în care au făcut acest lucru poate fi văzut cel mai limpede în politica lor din domeniul educaţiei.

În legea sa din 187 a, guvernul Meiji proclamase obiectivul generalizării învăţământului primar, iar în următorii ani ai decadei a încercat să ofere şcolarilor japonezi o educaţie ce punea accent pe temele practice şi încuraja individualitatea de stil occidental în gândire. Dar, pe la începutul anilor 1880, atitudinea oficială se schimbă, iar guvernul lua de-acum în mod deliberat măsuri de reintroducere a educaţiei morale tradiţionale în şcoli şi de redefinire a obiectivului educaţiei: cel de a sluji mai

degrabă statul decât individul. Punctul culminant al acestei noi politici a educaţiei l-a constituit emiterea în 1890 a Edictului Imperial despre Educaţie, un document succint care începea astfel:

Dăm de ştire tuturor Supuşilor Noştri!

Împărăteştii noştri Strămoşi au zidit împărăţia Noastră pe o temelie cuprinzătoare şi veşnică şi au sădit adânc şi trainic virtutea; supuşii Noştri, uniţi pentru totdeauna în credinţă şi respect faţă de părinţi, au ilustrat din neam în neam frumuseţea acesteia. Aceasta e fala forţei morale aflate la temelia împărăţiei Noastre şi aici se află şi izvorul educaţiei noastre.13

Pornind de la aceste câteva rânduri, este evident că, după ce cochetase anterior cu idealurile liberalismului şi ale democraţiei occidentale, guvernul Meiji era hotărât ca, prin politica sa educativă scrupuloasă, să insufle o ideologie socială derivată în principal din conceptele şintoist-confucianiste care evoluaseră, în ultima parte a epocii Tokugawa, ca nouă linie doctrinală de gândire. Moralitatea urma să se bazeze din nou pe virtuţi ierarhice precum loialitatea şi respectul faţă de părinţi, iar scopul fundamental al devotamentului trebuia să fie, pentru toţi cetăţenii japonezi, tronul, descris într-o altă parte a Edictului despre Educaţie drept „de aceeaşi vârstă cu cerul şi pământul”. Noul stat japonez era conceput, pe scurt, ca o mare şi ascultătoare familie confucianistă, în frunte cu un împărat-părinte.

Guvernul n-a fost nici el singur în trecerea sa spre conservatorism în anii 1880. Chiar şi cei care susţinuseră zgomotos occidentalizarea, ca Fukuzawa Yukichi, începuseră să aibă reţineri în privinţa anterioarei acceptări necritice din partea Japoniei – pe drumul ei către civilizaţie şi cultură – a tot ce este occidental. Această revizuire era în mare măsură rezultatul unei viziuni mai subtile asupra Occidentului. În entuziastul lor răspuns iniţial dat idealurilor utopice ale democraţiei liberale, numeroşi intelectuali (nu însă şi cei aflaţi în fruntea misiunii

Iwakura) eşuaseră în încercarea de a-şi tempera prooccidentalismul prin recunoaşterea faptului că puterile occidentale înseşi promovau în mod deschis politicile egoiste ale imperialismului mondial. Teoreticienii occidentali căutau să justifice aceste politici pe baza doctrinei darwinismului social a lui Herbert Spencer: înainte ca lumea să poată atinge un stadiu paşnic de civilizaţie pe deplin industrializată şi avansată cultural, ea trebuie să continue să participe la un proces de selecţie prin război, care asigură celor mai apte rase şi naţiuni supravieţuirea.

E spre cinstea oligarhilor Meiji – care erau în general mult mai realişti decât criticii lor – că n-au pierdut nicio copă din vedere prosperitatea Japoniei, în scopul întăririi ei din punct de vedere militar. Ei au evitat în 1873 o intervenţie armată în Coreea, considerând-o prea periculoasă, dar chiar şi atunci au prevăzut că va veni o zi când Japonia va fi în măsură să concureze cu Occidentul pentru întemeierea unui imperiu. Pe de altă parte, intelectualii care nu făceau parte din guvern şi publicul larg n-au acceptat decât în 1880 necesitatea unor politici mai etatiste şi axate pe promovarea deschisă a unor ţeluri naţionaliste.

Precumpănitor cel mai important obiectiv patriotic al anilor 1880 şi al începutului anilor 1890 a fost revizuirea tratatelor inegale; repetatele eşecuri ale guvernării au dus nu doar la sporirea scepticismului faţă de Occident, ci şi la răspândirea unor sentimente conservatoare, fataliste. Într-un impas al negocierilor privind tratatele, în 1888, Okuma Shigenobu, care fusese readus temporar la guvernare ca ministru al afacerilor externe, şi-a pierdut un picior când un membru fanatic al unei organizaţii de extremă dreaptă i-a aruncat o bombă în trăsură.

Pentru mulţi japonezi, locul care simboliza frustrările şi umilirea lor legată de aceste tratate era o clădire în stil occidental din centrul oraşului Tokyo numită Rokumeikan, adică „Palatul Tânguirii Căprioarei”. Construit în 1883

pentru primirea diplomaţilor şi demnitarilor străini, Rokumeikan a fost martorul a numeroase festivităţi şi spectacole de gală, de cea mai mare notorietate fiind balul mascat organizat de prim-ministrul Ito în 1887. Evenimente ca balul din 1887 de la Rokumeikan erau considerate drept exemplele cele mai izbitoare ale modului derizoriu în care se puteau purta chiar şi înalţii demnitari japonezi din dorinţa de a le dovedi străinilor că sunt civilizaţi şi stăpânesc bunele maniere (fig. 65). Cu zece ani şi ceva înainte, un astfel de comportament ar fi fost probabil salutat drept luminat şi progresist: faptul că Ito şi miniştrii săi au fost porecliţi cu dispreţ „cabinetul care dansează" era un semn că vremurile se schimbaseră.

Nu trebuie să ne imaginăm că opoziţia faţă de hiperoccidentalizare şi întoarcerea la conservatorism din anii 1880 erau generale sau necugetat reacţionare. Câţiva naţionalişti de o extremă radicalitate (precum agresorul lui Okuma) şi-au făcut apariţia pe scenă, dar numeroase personalităţi eminente au rămas fidele procesului de occidentalizare; chiar şi cei care chemau apăsat la reevaluarea valorilor tradiţionale considerau că Japonia ar trebui să selecteze în mod diferenţiat ce i se potrivea atât din Orient, cât şi din Occident. Unul dintre ei, vorbind despre civilizaţia Occidentului, spunea:

Recunoaştem înaltul grad de perfecţiune al civilizaţiei apusene. Apreciem teoria occidentală a drepturilor, libertăţii şi egalităţii; şi respectăm filosofia

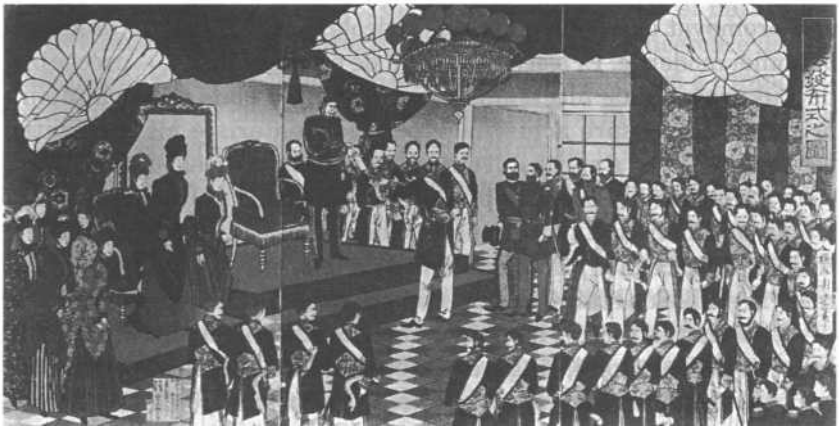


Fig. 65. *Scenă de la ceremonia proclamării Legii Constituţionale*, de Hashimoto Chikanobu (1838 – 1912), înfăţişând agitaţia domnilor în uniforme de stil occidental şi a doamnelor în rochii la promulgarea Constituţiei Meiji (*Academia de Arte din Honolulu*, *patrimoniul Norman D. HUI*, 1938 [10.953])

şi principiile morale vestice. Ne simţim ataşaţi de unele dintre obiceiurile din Apus. Preţuim, mai presus de toate, ştiinţa, industria şi economia occidentale. Toate acestea nu trebuie totuşi adoptate doar pentru că sunt din Vest; ele trebuie adoptate doar dacă pot contribui la binele Japoniei. Astfel încât nu căutăm să reînviem o xenofobie mărginită, ci mai curând să promovăm spiritul naţional într-o atmosferă de fraternitate.14

Dezbaterea „occidentalizare *vs* tradiţionalism" apărută la sfârşitul anilor 1880 a fost purtată mai ales de membri ai unei noi generaţii, a cărei frământată formare intelectuală s-a petrecut în cursul perioadei pe cât de importante, pe atât de tulbure a tranziţiei de la Tokugawa la Meiji. Într-o măsură mai mare decât înaintaşii lor – precum oligarhii Meiji şi decât Fukuzawa Yukichi –, ei au trăit intensa incertitudine culturală de a fi sfâşiaţi între o Japonie ce a reprezentat totdeauna trecutul şi un Occident ce a fost constant de partea viitorului.

Printre cei din noua generaţie care s-au pronunţat în cea mai mare măsură pentru occidentalizare se numără

Tokutomi Soho (1863 – i957).15 Fiul unei familii de ţărani bogaţi din regiunea Kumamoto, situată în nordul insulei Kyūshū, Tokutomi a primit în tinereţe o educaţie occidentală în Kumamoto, iar apoi a studiat la universitatea creştină Doshisha din Kyōto. S-a mutat, la mijlocul anilor 1880, la Tokyo, unde a făcut carieră ca scriitor şi jurnalist. A organizat un grup numit Minyusha (Societatea Prietenilor Poporului), iar în 1887 a început să publice revista intitulată *Prietenul poporului* (*Kokumin no tomo*), pentru a exprima opiniile grupului.

Tokutomi, a cărui revistă a cunoscut curând o răspândire enormă, şi-a promovat cu tărie, în cărţi şi articole, părerile despre progresul Japoniei moderne. El a criticat genul de occidentalizare – preconizat de Fukuzawa şi de alţi analişti din prima perioadă a epocii Meiji – orientat numai spre achiziţia aspectelor materiale ale civilizaţiei occidentale, nu şi a spiritului care-i stă la bază. În acelaşi timp, Tokutomi a subliniat inutilitatea punerii în operă a idealului moralei răsăritene pre Meiji şi a tehnologiei occidentale, ceea ce guvernul Meiji tocmai părea că face prin politica sa de reinstituire a moralei confucianiste în şcolile de stat. Conform noii politici, elevii japonezi urmau să înveţe simultan lucruri moderne, practice şi principii morale feudale. Potrivit lui Tokutomi, singura alegere posibilă pentru Japonia, dacă se dorea ca modernizarea să reuşească, era respingerea totală a trecutului japonez şi urmărirea fără rezerve atât a aspectelor spirituale, cât şi materiale ale civilizaţiei occidentale.

Tokutomi, puternic influenţat de scrierile lui Herbert Spencer, îşi justifica poziţia extremă motivând că progresul este *un* fenomen universal. În consecinţă, occidentalizarea era de fapt un alt termen pentru universalizare. Caracteristicile civilizaţiei moderne observabile în ţările occidentale erau similare celor care apar în toate ţările pe măsură ce acestea avansează pe calea modernităţii. Japonia prezenta deja numeroase astfel de caracteristici

moderne şi trebuia să caute să le dobândească şi pe celelalte cât mai repede posibil.

Principala provocare la adresa opiniilor lui Tokutomi şi Minyusha a venit din partea Societăţii pentru Educaţie Politică (Seikyosha), fondată în 1888 de un alt grup de tineri scriitori şi critici. Publicând revista *Japonezul* (*Nihonjin*) în concurenţă cu *Prietenul poporului* editat de Minyusha, cei de la Seikyosha au atacat occidentalizarea şi au îndemnat la „păstrarea esenţei naţionale" (*kokusui hozon*). Poziţia lor generală era poate cel mai bine prezentată în *cartea Adevărul, bunătatea şi frumuseţea la japonezi* (*Shin-zen-bi nihonjin*) de Miyake Setsurei (1860 – 1945). Miyake, care studiase filosofia şi a rămas rivalul lui Tokutomi de-a lungul întregii lor cariere, afirma că, deşi lupta dintre naţiuni descrisă de Spencer era inevitabilă în procesul evoluţiei istorice, procesul de modernizare nu ducea inevitabil la apariţia unui fel de stat universal. Dimpotrivă, naţiunile rivalizau mai bine folosind calităţile particulare care le diferenţiau de celelalte. Asemenea multor alţi membri ai Seikyosha, Miyake s-a interesat îndeaproape de geografia fizică şi a dat o mare importanţă efectelor geografiei şi ale climei asupra profilului rasial şi caracteristicilor culturilor naţionale. Pentru modul său de gândire, diversitatea popoarelor şi naţiunilor era fundamentală pentru progresul în lume, şi orice încercare de respingere a obiceiurilor naţionale şi de adoptare arbitrară a comportamentului altora nu putea fi decât dăunătoare. Era, în orice caz, evident că ţările Occidentului se agăţau cu tenacitate de propriile culturi naţionale particulare, chiar în vreme ce urmăreau, în mod obişnuit, procesul de modernizare.

Partizanii conservării esenţei naţionale au adus multe argumente utile împotriva occidentaliştilor şi, teoretic, au oferit japonezilor necesarul sentiment al valorii culturale, după cele aproximativ două decenii de schimbări uluitoare în umbra mereu prezentă a mai avansatului şi „superiorului" Occident. Paralel cu ideile grupării

Seikyosha se făcea simţit şi un interes renăscut pentru literatura clasică japoneză, chiar într-un moment în care, după cum vom vedea, scriitorii japonezi începeau să producă literatură modernă sub influenţa dominantă a Occidentului. S-au republicat una după alta lucrări vechi, inclusiv culegeri de poezie *waka*, un entuziasm deosebit fiind stârnit de redescoperirea literaturii din epoca Genroku. Proza lui Saikaku, piesele de teatru de marionete ale lui Chikamatsu, poemele lui Basho, toate au fost readuse la viaţă, adnotate şi puse la dispoziţia marelui public.

Din păcate, conceptul conservării esenţei naţionale, deşi stimula emoţional, nu era uşor de definit, iar cei din grupul Seikyosha n-au fost niciodată în măsură să prezinte un program de acţiune convingător. În plus, chiar dacă ei înşişi erau în general persoane rezonabile, părerile lor aveau tendinţa de a-i alimenta pe xenofobi şi pe naţionaliştii extremişti; în anii ce au urmat, pe măsură ce Japonia a pornit expansiunea de peste mări, ideea de conservare a esenţei naţionale a devenit sinonimă cu ultranaţionalismul.

Legată de dezbaterea ce a avut loc la mijlocul perioadei Meiji pe probleme precum spiritul modern (occidental?) şi esenţa naţională a Japoniei a fost chestiunea majoră a creştinismului. Interesul personal al liderilor Restauraţiei Meiji pentru creştinism era minor sau chiar inexistent, deşi unii, precum Itagaki Tăişuke, deschizător de drumuri în domeniul mişcării pentru drepturile poporului, presupuneau că acesta ar putea fi un element esenţial în procesul de modernizare. Pe de altă parte, numeroşi intelectuali ai noii generaţii din anii 1880 şi 1890, inclusiv Tokutomi Soho, au fost puternic – uneori decisiv – influenţaţi de învăţătura creştină.

Seculara interdicţie a creştinismului n-a fost ridicată imediat după Restauraţie. El a fost legalizat discret după 1873, nu înainte ca misiunea Iwakura să observe cât de mult îşi preţuiau occidentalii religia, între timp, misionarii

din Occident – în special protestanţii americani şi britanici – pătrunseseră deja în ţară şi-şi începuseră activităţile, inclusiv alcătuirea de dicţionare anglo-japoneze şi traducerea Bibliei în limba japoneză. Un domeniu în care misionarii au realizat o muncă deosebit de preţioasă a fost educaţia. În timp ce guvernul se concentra pe dezvoltarea unui sistem naţional de învăţământ primar, misionarii străini şi importante personalităţi japoneze au fondat independent şcoli private pentru a asigura o mare parte a educaţiei superioare esenţiale, necesare pentru programul de modernizare a Japoniei. Printre şcolile superioare întemeiate în această perioadă se numărau universitatea creştină Doshisha din Kyōto şi universităţile Keio (fondator Fukuzawa Yukichi) şi Waseda (fondator Okuma Shigenobu) din Tokyo.

Cei mai mulţi dintre tinerii influenţaţi de creştinism au fost mai ales samurai de pe domeniile ce fuseseră la Restauraţie de partea perdanţilor.16 Fără prea multe posibilităţi de afirmare în noua guvernare, aceşti tineri au căutat căi alternative de a-şi face o carieră graţie instruirii primite în Occident. Când au luat contact direct cu profesorii creştini străini, ei au fost deosebit de impresionaţi de calibrul moral şi de pasionata angajare personală a majorităţii acestor oameni. Pentru tinerii japonezi uşor de impresionat, dascălii străini păreau să posede trăsături de caracter foarte asemănătoare samuraiului ideal şi confucianiştilor eruditi din propriul lor mediu tradiţional. Într-adevăr, numeroşi japonezi convertiţi la creştinism în anii 1870 şi 1880 par să fi văzut în el un fel de prelungire modernă a confucianismului.

În ceea ce-i priveşte, misionarii americani şi profesorii creştini laici care au venit în Japonia în anii 1870 şi-au întâmpinat şi ei cu mare entuziasm elevii japonezi. Credinţa acestor oameni, pătrunşi de spiritul religios al Noii Anglii la sfârşit de veac XIX, se întemeia pe convingerea că lucrarea lui Dumnezeu pe pământ trebuia împlinită de oameni care să acţioneze în concordanţă cu

un înalt cod moral şi pe baza comandamentelor propriei conştiinţe creştine. Nu atât chestiunile de dogmă şi teologie abstractă îi preocupau, cât dorinţa de a modela caractere puternice; îşi dădeau fără întârziere seama – la mulţi dintre studenţii lor – de calităţile unui caracter ales, dobândit pe baza codului de comportament al samurailor.

Tokutomi Soho a făcut parte din celebrul grup de treizeci şi cinci de tineri japonezi, cunoscuţi sub numele de grupul Kumamoto, care în 1875 s-au urcat pe o colină din Kumamoto – domeniul lor natal situat în Kyūshū – şi s-au legat să devină creştini şi să răspândească această credinţă pentru a risipi ignoranţa şi a educa poporul. Aceşti tineri erau studenţi la o şcoală de studii occidentale din Kumamoto, condusă de Leroy L. Janes, absolvent al Academiei Militare West Point şi fost ofiţer în Războiul Civil american; câţiva dintre ei au devenit distinşi purtători de cuvânt ai creştinismului în Japonia. Deşi Tokutomi a renunţat mai târziu la legăturile formale cu Biserica, el şi-a păstrat credinţa protestantă în „libertatea interioară” şi în datoria individului de a-şi folosi propria conştiinţă drept călăuză a comportamentului social şi politic. Tocmai pe baza acestei convingeri a atacat el genul de morală confucianistă prin care guvernarea Meiji – căutând s-o inculce, în anii 1880, la nivelul şcolilor primare – făcea apel la toţi japonezii de a fi orbeşte, necondiţionat loiali statului.

Influenţa creştinismului protestant asupra japonezilor care se apucaseră să critice politicile puternic centralizatoare ale guvernului de la mijlocul epocii Meiji se poate observa nu doar la intelectuali independenţi ca Tokutomi, ci şi la numeroase persoane care au aderat la mişcarea socialistă încă de la începuturile ei, în anii 1890. De fapt, câţiva dintre cei mai de seamă creştini ai Japoniei moderne au fost şi în fruntea socialiştilor. În vreme ce alţi creştini au fost puşi – din pricina atmosferei defavorabile concepţiei lor odată cu debutul regimului parlamentar în 1890 – în situaţia de a se retrage cu totul de pe scena

criticii politice şi sociale şi de a se consacra cultivării private a religiei lor. Dintre aceşti creştini, cel mai cunoscut exemplu a fost Uchimura Kanzo (1861 – 1930).

Uchimura, fiu de samurai, a urmat o şcoală agricolă de influenţă creştină în insula nordică Hokkaidō şi a devenit student al dr. William S. Clark, un profesor laic american care, asemenea lui Janes la Kumamoto, a reuşit să atragă tineri japonezi spre creştinism. Mai târziu, Uchimura s-a dus în Statele Unite să studieze la Amherst; abia acolo s-a convertit la creştinism. În 1891, Uchimura a făcut vâlvă la reîntoarcerea în Japonia, când, ca profesor la reputatul Liceu nr. 1 din Tokyo, a refuzat să se prosterneze în faţa unei reproduceri a Decretului Imperial despre Educaţie. Calificat de anumite persoane drept trădător, a fost forţat să-şi dea demisia pentru delictul de lezmaiestate şi a devenit ţinta unor atacuri polemice care-l acuzau de loialităţi incompatibile cu credinţa pe care o datorează împăratului şi naţiunii japoneze, aşa cum o cerea Decretul Imperial despre Educaţie.17 Uchimura a devenit astfel victima schimbării de atitudine a intelectualilor şi a numeroşi japonezi – de la internaţionalismul deschis şi naiv al anilor 1870 la un naţionalism virulent şi intolerant. Deşi a lucrat vreun deceniu şi ceva în jurnalism, el s-a retras în cele din urmă din viaţa publică, optând pentru activitatea în învăţământul privat şi scrisul pe teme religioase.

Contrar afirmaţiilor detractorilor săi, Uchimura n-a optat pentru creştinism în detrimentul loialităţii naţionale. El şi-a declarat cu fermitate devotamentul faţă de „cei doi *J*” – Jesus, „Iisus”, şi Japonia – şi a insistat asupra faptului că, aşa cum anglicanii sunt esenţialmente creştini englezi, prezbiterienii simt creştini scoţieni, iar luteranii sunt creştini germani, el este creştin japonez. În acelaşi timp, îi plăcea să afirme că, încercând să fie atât creştin, cât şi japonez, reuşeşte să nu-i satisfacă nici pe creştini, nici pe japonezi:

Nu ştiu pe cine iubesc mai mult: pe Iisus sau Japonia.

Din dragoste pentru Iisus, sunt tratat cu ură, ca *yaso*

[creştin], de conaţionalii mei, iar misionarii străini îmi detestă, ca naţionalistă şi îngustă, dragostea pentru Japonia.

Nu-mi pasă; pot să-mi pierd toţi prietenii, dar nu-i pot pierde pe Iisus şi

Japonia.18

Uchimura a înfiinţat chiar o mişcare „non-biserică" (*mu-kyokai*), în încercarea de a dezrădăcina creştinismul din instituţiile şi tradiţiile sale originare de prin alte părţi şi de a-l transforma – prin eliminarea organizării clericale şi a atributelor sale ecleziastice – într-o credinţă pe cât de japoneză, pe atât de occidentală. El şi-a alcătuit epitaful în engleză:

Eu pentru Japonia;
Japonia pentru Univers;
Universul pentru Cristos;
Şi toţi pentru Dumnezeu.19

Nici măcar la zenitul popularităţii sale în epoca Meiji, creştinismul nu şi-a putut revendica decât un foarte mic procent al populaţiei japoneze (sub 0,5%); iar după virarea spre conservatorism – la sfârşitul anilor 1880 şi în anii 1890 –, el a pierdut orice ocazie de a deveni o forţă majoră în Japonia. Mai mult decât atât, chiar dacă n-ar fi fost privit ca un pericol la adresa concepţiilor etatiste consfinţite prin Constituţia Meiji din 1889 şi prin Decretul Imperial despre Educaţie, creştinismul ar fi suferit (şi chiar a suferit) de sectarism în Japonia, sectarism pe care misionarii protestanţi americani îl reduseseră la minimum în zilele de glorie ale prozelitismului plin de succes din primele două decenii ale epocii Meiji. În afara activităţilor prestate în domeniul educaţiei şi al medicinei şi independent de profunda influenţă pe care a exercitat-o asupra anumitor persoane – precum cele despre care tocmai am vorbit –, creştinismul a avut o însemnătate neglijabilă în Japonia modernă.

Constituţia Meiji a fost scrisă în secret de Ito Hirobumi şi colegii săi şi a fost prezentată poporului

japonez în 1889 ca dar al împăratului. Se întemeia pe o combinaţie de principii conservatoare şi liberale cu grijă alese (primele depăşindu-le cu mult pe ultimele), ce datorau mult teoriilor constituţionale ale Germaniei – ţara occidentală pe care oligarhii Meiji ajunseseră s-o considere din ce în ce mai mult drept cea mai apropiată de Japonia ca trecut istoric şi stadiu de modernizare. Caracterul conservator al Constituţiei poate fi remarcat, de exemplu, în mai multe domenii importante. În primul rând, Camerei Superioare, alcătuită din membri numiţi, i se conferiseră puteri legislative egale cu cele ale Camerei Reprezentanţilor, care era formată din membri aleşi. În al doilea rând, libertăţile individuale acordate poporului japonez erau „supuse restricţiilor impuse de lege”; cu alte cuvinte, aceste libertăţi nu trebuiau să fie inalienabile, ci puteau fi (şi deseori chiar erau) limitate prin decret guvernamental.

Dar trăsătura cel mai pregnant conservatoare a Constituţiei Meiji era puterea considerabilă pe care a acordat-o sferei executive a guvernului. Această putere îşi avea în mare parte originea în câteva lacune: mai precis, în omiterea deliberată a definirii modului de formare a executivului şi a precizării limitelor autorităţii sale. Nu exista absolut nicio prevedere, bunăoară, cu privire la numirea prim-ministrului şi nicio clauză care să stabilească în faţa cui simt – cu excepţia împăratului – răspunzători ceilalţi miniştri de stat ai cabinetului. În mod evident, oligarhii urmăreau să-şi păstreze neabătut controlul asupra executivului, iar după deschiderea lucrărilor primei Diete, în 1890, membrii de partid din Camera Reprezentanţilor şi-au dat seama că au puţine şanse să participe într-un viitor apropiat şi într-o măsură semnificativă la conducerea Japoniei. Oligarhii au alcătuit un corp extralegal, cunoscut sub numele degenro, „cei vârstnici”, ce-i reunea la început doar pe cei mai înalţi demnitari guvernamentali de pe domeniile Satsuma şi Choshu: ei erau cei care-i alegeau (din rândurile lor) pe

prim-miniştri şi care continuau să domine politica de stat.

Doctrina sociopolitică codificată în Constituţia Meiji şi în Decretul Imperial despre Educaţie se numeşte de obicei *kokutai*, termen ce înseamnă literal „trupul ţării", dar e tradus în general prin sintagma „constituţie naţională". Bazat pe conceptul şintoist-confucianist (pe care l-am remarcat în Decretul Imperial despre Educaţie) al Japoniei ca mare stat-familie, *kokutai* a constituit o chemare specială pentru poporul japonez prin slava aurei mistice a instituţiei imperiale. Japonezii considerau succesiunea suveranilor lor – descrisă de Constituţie ca „neîntreruptă pentru veacurile fără de sfârşit", iar de Decretul Imperial despre Educaţie ca „având aceeaşi vârstă cu cerul şi pământul" – drept o instituţie unică şi sacrosanctă, care a conferit Japoniei dreptul la superioritate asupra tuturor celorlalte ţări ale lumii. Vreme de secole, desigur, împăraţii nu exercitaseră nicio putere politică, iar în epoca Tokugawa ei au fost de fapt ţinuţi prizonieri la Kyōto de către shogūnat. Cu toate acestea, tronul a slujit drept cel mai eficient punct de raliere a sentimentelor naţionaliste în timpul dificilei şi periculoasei perioade de tranziţie spre era modernă. Deşi poate relativ ignorat în euforia liberală din anii 1870, el a atras inevitabil reînnoita atenţie a liderilor guvernamentali şi a intelectualilor conservatori în anii 1880.

Căci nimic nu era mai venerabil japonez ca instituţia imperială, şi toţi cei care doreau să reînvie valorile tradiţionale, fie ele morale sau culturale, erau aproape vrând-nevrând obligaţi să înceapă prin a recunoaşte tronul ca izvor al civilizaţiei japoneze. Nicio explicaţie simplă nu poate fi însă dată în legătură cu rolul tronului în Japonia modernă. În cea mai mare parte, împăratul a fost socotit „deasupra politicii" şi, cu câteva excepţii, participarea sa în chestiunile de guvernare n-a fost făcută niciodată publică. E neîndoielnic că împăratul, ca întrupare vie a conceptului *kokutai*, a constituit un puternic simbol pentru sentimentele radical naţionaliste din perioada celui de-al

Doilea Război Mondial.

Corolarul proslăvirii împăratului prin ideologia *kokutai* a fost că, dintre toate ocupaţiile din vreme de pace, slujbele din sfera guvernamentală erau cele mai preţuite, deoarece ele însemnau de fapt îndeletniciri a căror sursă era împăratul. Deşi oligarhii Satsuma-Choshu au continuat să controleze poziţiile cele mai înalte din stat, ampla sporire a birocraţiei în cursul ultimilor ani ai secolului al XIX-lea a creat numeroase posibilităţi de carieră în administraţie, carieră căutată cu aviditate de tinerii din toate clasele. Universitatea Imperială din Tokyo devenise de altminteri un fel de cale tradiţională de avansare pe scara administrativă, o dovadă suplimentară a măsurii în care societatea japoneză şi aspiraţiile membrilor săi erau puse în mişcare de către stat la mijlocul şi sfârşitul epocii Meiji.

Proza literară japoneză ajunsese în timpul Restauraţiei Meiji la un nivel foarte scăzut. Didacticismul plicticos, comedia obscenă şi aventurile sângeroase erau la ordinea zilei la autorii din acei ani, şi erau puţine şanse ca – în lipsa unui stimul extern – valoarea operelor lor să se îmbunătăţească prea curând. Aceasta rămâne însă o ipoteză, dat fiind că, în doar câteva decenii după Restauraţie, influenţele occidentale au operat o schimbare la fel de profundă în proza literară japoneză ca în orice alt domeniu al culturii japoneze din era modernă.

Autorul care a cunoscut cel mai mare succes în anii de dinainte şi de după Restauraţie a fost Kanagaki Robun, un *edokko*, „născut la Edo”, specializat în „cărţi amuzante” (*kokkeibon*). Una dintre cărţile scrise de Robim după Restauraţie este *o călătorie pe jos prin ţările din Occident* (*Seiyo dochu hizakurige*), în care a încercat să dea o înfăţişare modernă celebrei poveşti a lui Jippensha Ikku despre doi pungaşi care se veseleau pe drumul Tokaido de la Edo la Kyōto; o altă carte este *A mânca tocană de vită şezând cu picioarele încrucişate*, parodiere a obiceiurilor occidentale, despre care am vorbit mai sus în acest capitol.

Un excelent exemplu al umorului ireverenţios al lui Robun se poate observa şi în titlul unei alte scrieri, *Kyuri zukai*; fonetic, acest titlu era similar cu cartea lui Fukuzawa Yukichi, *Fizica ilustrată*; însă în caracterele sino-japoneze utilizate de Robun însemna *Despre folosul castraveţilor*. Un astfel de calambur era desigur frivol, calificativ ce poate fi aplicat unei mari părţi a lucrărilor lui Robun şi ale colegilor săi din Edo. Deşi au rămas în centrul scenei literare pentru o vreme, aceste persoane n-au produs nimic memorabil. Viitorul literaturii Meiji stătea în mod limpede în asimilarea influentelor idei artistice şi stiluri ce se importau pe atunci din Occident.

În primul deceniu al epocii Meiji, aceşti scriitori şi învăţaţi japonezi interesaţi de literatura străină s-au consacrat îndeosebi traducerii de opere celebre occidentale. O adaptare a romanului *Robinson Crusoe* fusese de fapt terminată înainte de Restauraţie, iar traducerea japoneză a *Fabulelor* lui Esop exista ca una dintre rarele roade ale vechii tiparniţe iezuite ce supravieţuise încercărilor făcute de shogūnatul Tokugawa de a elimina toate urmele legăturilor cu ţările creştine catolice din perioada anilor 1540 şi 1630. Printre primele traduceri occidentale tipărite în epoca Meiji se numără *Cum să te ajuţi singur* (*Self-Help*) de Samuel Smiles, o carte cu poveşti de succes, al cărei titlu însuşi sugerează genul de tematică pe care noii adepţi pasionaţi de civilizaţia şi cultura Japoniei erau cei mai capabili s-o aprecieze.

Unul dintre primele romane occidentale moderne traduse în japoneză a fost *Ernest Maltravers* de Bulwer-Lytton, povestea ingeniozităţii şi automotivării unui om modern, pornit pe calea succesului (deşi traducătorul a găsit de cuviinţă să dea variantei japoneze titlul cu conotaţie erotică *Karyu shunwa*, *O poveste de primăvară cu flori şi sălcii*, în speranţa de a stimula vânzările). În cea mai mare parte, în primele două decenii ale epocii Meiji traducătorii japonezi de literatură occidentală de ficţiune

s-au axat masiv pe operele autorilor britanici, ceea ce reflectă în mod limpede prestigiul enorm pe care-l avea în ochii japonezilor civilizaţia britanică în comparaţie cu cea a oricărei alte ţări din Apus. În afară de Bulwer-Lytton, lista autorilor britanici importanţi traduşi în japoneză în cursul primei perioade Meiji îi include pe Scott şi Disraeli.

Japonezii erau cuceriţi în mod deosebit de aventurile moderne şi „ştiinţifice", după cum se vede din popularitatea romanelor *Ocolul Pământului în optzeci de zile* şi *De la Pământ la Lună* ale lui Jules Verne. Iar cam de pe la începutul anilor 1880, în mare măsură ca răspuns la mişcarea în favoarea guvernării parlamentare, ei au devenit pasionaţi de romanele politice. Traducerile din operele lui Disraeli şi ale lui Bulwer-Lytton au ridicat cota respectabilităţii scrierilor în proză, pe care membrii clasei conducătoare a samurailor din epoca Tokugawa le evitaseră în cea mai mare parte, considerându-le vulgare; iar, în anii 1880, numeroşi membri importanţi ai partidelor aflate în stare embrionară şi-au pus la încercare talentul în romane de factură politică. Multe dintre aceste romane se ocupau de prezent, în vreme ce acţiunea altora era plasată în perioade şi locuri precum Grecia antică, China dinastiei Ming, Franţa Revoluţiei şi chiar într-o ipotetică Japonie din al 173-lea an al dinastiei Meiji (anul 2040 e.n., la vreo sută şi cincizeci de ani de la inaugurarea primei Diete, în 1890).

În oarecare măsură, ideea privind sporirea conştientizării succeselor japoneze din anii 1880 şi anticiparea faptului că Japonia îşi va asuma un rol internaţional mai cutezător se poate observa într-un pasaj al unuia dintre aceste romane politice, intitulat *întâlniri ciudate cu femei elegante* (*Kajin no kigu*), scris în 1885 de Shiba Shirō sub pseudonimul Peregrin pe Marea Japoniei. Departe de a fi o romantică poveste de dragoste, cum pare să sugereze titlul, *întâlniri ciudate* este relatarea investigaţiei Peregrinului cu privire la activităţile revoluţionare din întreaga lume. La început, el întâlneşte două femei europene uimitor de frumoase, o spaniolă şi o

irlandeză (deşi ambele onorate de autor cu nume chinezeşti), la Liberty Bell din Philadelphia. Cei trei încep un dialog serios pe chestiuni de represiune politică şi revoluţie, şi, chiar şi după ce Peregrinul o porneşte spre alte ţări străine, cele două femei reapar periodic şi-l însoţesc în călătorii. Cu toate că simt evident îndrăgostite de el, singurul gând al Peregrinului este să promoveze libertatea şi dreptatea în lume. La un moment dat, spaniola îl încurajează, spunându-i:

Acum, că ţara voastră şi-a reformat guvernul şi – luând de la America ce e folositor şi lăsând la o parte ce e doar superficial – îşi sporeşte din ce în ce mai mult bogăţia şi puterea, ochii şi urechile lumii sunt încărcate de uimire în faţa succesului vostru. Aşa cum soarele urcă pe cerul de la răsărit, aşa creşte şi ţara voastră în Orient. Augustul vostru Suveran a acordat libertate politică poporului, iar oamenii au jurat să urmeze direcţia dată de împărat. A sosit, aşadar, vremea când, discordiile interne încetând, toate clasele vor fi fericite în îndeletnicirile lor. Coreea va trimite emisari, iar insulele Luchu se vor supune cârmuirii voastre. Atunci va veni momentul pentru fapte mari în Extremul Orient. Ţara voastră va prelua conducerea şi va fi în fruntea unei confederaţii a Asiei. Popoarele din Orient nu vor mai fi în pericol. În Occident, veţi pune frâu impetuozităţii Angliei şi Franţei. În partea sudică, veţi ţine sub control corupţia Chinei. În nord, veţi contracara intenţiile Rusiei. Veţi rezista politicii statelor europene, care privesc cu dispreţ popoarele Orientului şi urmăresc să se amestece în treburile lor interne, pentru a le aduce în stare de servitute. Astfel, doar ţara voastră, şi nicio alta, poate să aducă pentru prima dată în viaţa a milioane de oameni gustul autonomiei şi al independenţei şi să răspândească în felul acesta lumina civilizaţiei.20

O problemă majoră pentru traducătorii de cărţi şi scriitorii de romane politice de inspiraţie occidentală a fost cea a stilului. Autorii epocii Tokugawa folosiseră mai multe metode de scriere, de la utilizarea poetică a alternanţei

versurilor metrice de cinci şi şapte silabe la un stil derivat din cel sino-japonez. Diferenţa dintre aceste stiluri clasice şi limbajul colocvial cotidian era enormă, iar dificultatea de a pune la punct un mijloc de reproducere în japoneză a romanelor vernaculare ale Occidentului modern impunea cu atât mai mult ingeniozitate din partea traducătorilor Meiji. Ca urmare cea mai mare parte a interpretărilor de romane occidentale la începutul epocii Meiji nu simt defel adevărate traduceri, ci mai curând adaptări libere de opere originale, în anii 1880 a început mişcarea de „unificare a limbajelor vorbite şi a celor scrise" (*gembun-itchi*), dar s-a confruntat cu dificultăţi formidabile, după cum o sugerează următorul comentariu al unui romancier în devenire din acea perioadă:

De când cineva a argumentat că acordul dintre limbile vorbite şi scrise este o bună dovadă de civilizaţie, oamenii au şi început să se îngrijoreze cu privire la stilul limbii noastre. Mai avem însă un mare duşman în obiceiurile împământenite şi inerţie. Orice stil nou şi necunoscut îi provoacă pe oameni, preocupaţi numai de suprafaţa lucrurilor, şi le stârneşte comentarii negative, precum „vulgar" şi „lipsit de eleganţă". În faţa unor astfel de acuzaţii, nimeni nu are curajul să folosească exclusiv stilul colocvial… Unii par să abandoneze ideea – ca fără de speranţă în actuala Japonie – de a unifica stilul vorbit cu cel scris. Aceştia sunt însă prea nerăbdători. Desigur, stilul elegant poate că are ceva ce lipseşte stilului colocvial; în mâinile unui scriitor priceput, limba vorbită poate oferi însă o inefabilă eleganţă, cu propriul său spirit de ordine, cu nimic inferior stilului elegant al limbii scrise.21

Spre sfârşitul decadei, Futabatei Shimei (1864 – 1909), autorul primului roman cu adevărat modern din Japonia, a fost şi cel care a reuşit pentru prima oară să umple cu succes golul dintre vorbire şi scriere. Prin progresul continuu în domeniul educaţiei, dezvoltarea mass-media şi acceptarea dialectului vorbit la Tokyo ca formă standard a limbii vorbite, limba vernaculară

japoneză modernă, *kogo*, a evoluat în cele din urmă, chiar dacă n-a fost utilizată pe scară largă de romancieri decât după Războiul Sino-Japonez din 1894 – 1895, de autorii de manuale pentru şcolile primare abia după 1903, iar de jurnaliştii din presă, în general, după un deceniu de la această ultimă dată.

Persoana care a făcut cu putinţă, mai mult decât oricine altcineva, elaborarea prozei literare moderne a fost Tsubouchi Shōyō (1859 – 1935).22 Absolvent al Universităţii Imperiale din Tokyo şi traducător al operelor complete ale lui Shakespeare, Tsubouchi a publicat în 1885 un opuscul de mare răsunet intitulat *Esenţa romanului* (*Shosetsu shinzui*), în care a criticat ceea ce socotea a fi starea deplorabilă a literaturii din Japonia din vremea sa:

A existat multă vreme obiceiul în Japonia să se considere romanul un instrument de educaţie şi s-a susţinut deseori că funcţia primordială a romanului este criticarea severă a viciului şi încurajarea virtuţii. În realitate însă, doar poveştile pline de cruzime însetată de sânge sau cele pornografice sunt bine primite şi foarte puţini cititori acordă mai mult de o privire scrierilor de o factură mai serioasă. Mai mult decât atât, dat fiind că autorii simpatizaţi n-au de ales decât să fie lipsiţi de respect faţă de sine şi întru totul sclavii fanteziei publice şi slugile modei, fiecare încearcă să meargă şi mai departe decât ceilalţi în a ceda gusturilor vremii. Îşi ţes brutalele poveşti istorice, tot înşiră la idile obscene şi se lasă duşi de trecătoarea vogă. Cu toate acestea, ei socotesc că e atât de dificil să abandoneze pretextul de „a încuraja virtutea”, încât nu se dau în lături de la nimic ca să stoarcă o morală, ceea ce denaturează sentimentele descrise, falsifică situaţiile şi transformă întreaga intrigă într-una fără sens.23

Tsubouchi a insistat pe ideea că romanul trebuie considerat drept artă şi apreciat doar ca atare. El a preconizat ca literatura occidentală, în special cea engleză, să fie luată drept model pentru un nou tip de proză

romanescă japoneză, lipsită de tenta didacticistă şi consacrată prezentării realiste a afectelor omeneşti (*ninjo*) şi condiţiilor reale de viaţă. Chiar şi pretinşii autori progresişti de romane politice contemporane tratau doar despre personaje stereotipe, motivate de dorinţa de „a recompensa virtutea şi de a pedepsi viciul”. Scriitorii noilor opere de ficţiune trebuie să încerce să înţeleagă nesecatele adâncimi ale comportamentului individual şi să le dezvăluie cu sinceritate, în toate manifestările sale.

Din păcate, Tsubouchi, chiar dacă a fost un excelent critic, s-a dovedit incapabil să producă genul de roman modern pe care-l preconiza atât de energic. Cartea sa *Caracterul studenţilor de azi* (*Tosei shosei katagi*), scrisă paralel cu *Esenţa romanului*, vorbeşte despre viaţa şi iubirile studenţilor de la Universitatea Imperială din Tokyo la începutul anilor 1880; dar, în ciuda eforturilor lui Tsubouchi de a descrie complexitatea psihologică a personajelor, el scrie într-o manieră foarte apropiată de schiţele caracterologice superficiale şi de cărţile amuzante ale autorilor din epoca Tokugawa.

Genul de roman modern la care se referea Tsubouchi a fost scris de fapt de prietenul şi discipolul său Futabatei Shimei (1864 – 1909). Futabatei, născut la Edo ca fiu al unui samurai cu câţiva ani înainte de Restauraţia Meiji, a studiat limba rusă din 1881 până în 1886 la o şcoală de limbi străine patronată de guvernul Meiji. Talentul său lingvistic extraordinar i-a permis să exceleze la şcoală şi a stat la baza deciziei sale de a deveni translator cu normă întreagă şi scriitor. Traducerile sale din Turgheniev, începute la mijlocul anilor 1880, au fost de maximă importanţă în istoria literară a epocii Meiji, fiind primele transpuneri ale literaturii occidentale în japoneză ce se pot numi cu adevărat traduceri. În adaptările bbere ale traducătorilor de la începutul şi de la mijlocul epocii Meiji, erau adesea omise sau adăugate pasaje întregi, iar uneori se păstra doar firul narativ cel mai important. Odată cu Futabatei, traducerea în japoneză a literaturii occidentale

a devenit cu adevărat o profesiune.

În 1886, imediat după ce şi-a terminat studiile la şcoala de limbi străine, încă necunoscutul Futabatei şi-a luat inima în dinţi şi l-a chemat pe Tsubouchi să discute problemele literare ridicate de acesta în *Esenţa romanului*. Astfel a început între cei doi o caldă şi lungă prietenie, ce a stat, printre altele, la baza condiţiilor necesare pentru ca Futabatei să se apuce de elaborarea primului roman japonez modern, *Nori în derivă* (*Ukigumo*), publicat în foileton între 1887 Şi 1889.

Nori în derivă este un roman realist, scris în stil colocvial, cu o intrigă unitară şi coerentă, ce pătrunde în profunzimea sentimentelor şi motivaţiilor psihologice ale personajelor principale. Este povestea lui Bunzō, un funcţionar guvernamental care trăieşte în casa mătuşii sale şi care, îndrăgostit, speră s-o ia de soţie pe vara lui, Osei. Pe măsură ce povestirea se pune în mişcare, aflăm că Bunzō îşi pierde serviciul, spre marea neplăcere a mătuşii sale, care nu l-a prea iubit niciodată, fiind convinsă de-acum că el n-are niciun viitor. Aparenta neputinţă a lui Bunzō de a ţine pasul cu generaţia de japonezi care se străduiesc din răsputeri să obţină faima şi bogăţia făgăduite de modernizare contrastează tranşant cu perspectivele lui Noboru, colegul care a fost promovat în acelaşi timp în care el a fost concediat. În mod evident, Noboru este noul om al epocii Meiji, în vreme ce Bunzō este un exemplu vrednic de milă al celor ce cad inevitabil victimă progresului. Când Noboru o vizitează pe mătuşă acasă, el devine, în mod previzibil, pricina a noi încurcături, căci mătuşa vede în el partida ideală pentru fiica ei, în vreme ce Osei însăşi, o persoană frivolă şi superficială, îl părăseşte pe Bunzō şi începe să flirteze cu Noboru. Din păcate, modul în care Futabatei tratează ultimele etape ale intrigii romanului *Nori în derivă* e neinspirat şi neconvingător. Flirtul Osei-Noboru se stinge şi, în cele din urmă, Bunzō, care stătuse în umbra evenimentelor, este încurajat de un simplu zâmbet al lui

Osei, prilej de reconciliere cu ea. Dincolo de toate scăderile ei, *Nori în derivă* rămâne o operă memorabilă, care a inaugurat realismul în proza de ficţiune din Japonia modernă.

În timp ce Tsubouchi Shōyō şi Futabatei Shimei făceau, aşadar, cei dintâi paşi în realizarea unei noi literaturi de ficţiune de influenţă occidentală, alţi scriitori, motivaţi parţial de tendinţa pregnant conservatoare din anii 1880, au încercat să revitalizeze literatura japoneză prin propria ei tradiţie. Cei mai influenţi dintre aceşti scriitori provin din gruparea numită Kenyusha (Societatea Prietenilor Pietrei de Cerneală24), fondată în 1885 de Ozaki Koyo (1867 – 1903) şi alţii, la vremea aceea încă studenţi la Universitatea Imperială din Tokyo. Publicând o revistă cu titlu umoristic, *Pubela literară* (*Garakuta bunko*), membrii Kenyusha au îndemnat la renaşterea literară prin renunţarea la stiluri şi teme, inclusiv la didactic şi amuzant – predominante în Japonia în perioada Bunka-Bunsei de la începutul veacului –, şi revenirea la înaltele standarde ale prozei din epoca Genroku, mai cu seamă în operele lui Saikaku.

Ca şi intelectualii contemporani din mişcarea pentru „păstrarea spiritului naţional”, scriitorii din gruparea Kenyusha nu erau numai nişte reacţionari orbi. Ozaki, bunăoară, era întru totul de acord cu afirmaţia lui Tsubouchi (amintită în *Esenţa romanului*), după care literatura au* trebui considerată drept artă de sine stătătoare, care nu are nevoie de justificări de ordin moral sau de altă natură. În plus, Ozaki credea că realismul pe care Tsubouchi îl căuta în proza de ficţiune occidentală modernă era mai uşor şi mai convenabil accesibil japonezilor în scriitura realistă a lui Saikaku. Romanele lui Ozaki, scrise în stilul lui Saikaku, au cunoscut un succes imens şi au contribuit la redescoperirea literaturii din epoca Genroku despre care am mai vorbit. Şi totuşi Ozaki şi ceilalţi scriitori Kenyusha, în pofida apelului lor la cititori în anii 1880 şi 1890, n-au contribuit practic cu

nimic la dezvoltarea romanului modern în Japonia. Ei au fost, aproape incontestabil, influenţi în lumea literară de la finele anilor 1880 şi începutul anilor 1890, ajungând chiar să controleze un mare număr de importante pieţe de desfacere pentru proza de ficţiune; dar, la moartea prematură a lui Ozaki, în 1903, „literatura renascentistă" pe care o practicau ei a cedat rapid locul altui gen de scrieri de ficţiune, modern, a cărui dezvoltare fusese prefigurată în lucrările anterioare ale lui Tsubouchi şi Futabatei.

Poezia japoneză – supusă mai mult sau mai puţin aceloraşi influenţe tradiţionale şi moderne (adică occidentale) ce-şi puseseră amprenta asupra prozei literare şi a aproape tuturor celorlalte aspecte ale culturii din epoca Meiji – îşi avea propriile aspecte specifice. În primul rând, poezia a fost totdeauna cea mai „serioasă" dintre preocupările literare japoneze; ea a adus, aşadar, cu sine în epoca modernă o tradiţie incomparabil mai importantă decât practicarea, socotită lipsită de valoare, a scrierii de proză. În al doilea rând, deşi regulile restrictive de rostire şi vocabular puteau fi trecute cu vederea, calităţile speciale ale limbii japoneze, care au determinat atât de tranşant ce putea şi ce nu putea fi exprimat poetic (de exemplu, rima nu putea fi utilizată ca procedeu prozodic), i-au împiedicat pe poeţii japonezi să imite o mare parte din poezia occidentală. Şi, finalmente, în Japonia, ca şi în Occident, poezia nu putea spera să rivalizeze în popularitate cu romanul, gen literar dominant în epoca modernă.

Pentru mulţi dintre primii poeţi ai epocii Meiji, clasica *waka* – sau *tanka* (poem scurt), cum se numeşte în mod obişnuit în timpurile moderne – era atât de îngropată în trecut, încât nu prea avea sens să se încerce deshumarea ei. Şi, oricum, *tanka* şi *haiku* erau deopotrivă genuri poetice atât de limitate, încât nu puteau fi folosite să exprime idei şi sentimente moderne. Poeţii trebuiau să se îndrepte mai degrabă spre traducerea poeziei

occidentale şi dezvoltarea de noi forme de versificaţie, inspirate din aceste modele. Prima etapă importantă în această direcţie a constituit-o publicarea, în 1882, a *Culegerii de poeme în noul stil* (*Shintaisho*), elaborată de trei profesori de la Universitatea Imperială din Tokyo şi compusă din nouăsprezece traduceri din engleză, împreună cu cinci creaţii originale ale profesorilor înşişi. Ca şi romanele politice ale vremii, o mare parte din poezia scrisă în noul stil în următorii câţiva ani a tratat subiecte de reformă guvernamentală şi socială.

Între timp, ca urmare a înteţirii vântului conservator ce începuse să bată cu forţă pe la mijlocul şi la finele anilor 1880, adepţii procedeelor poetice mai vechi, şi mai cu seamă *tanka*, au căpătat un suflu nou. Membrii ataşaţi de trecut ai şcolilor tradiţionale *tanka* – care au continuat să scrie ca şi când Restauraţia Meiji nici n-ar fi avut loc – nu prezintă un interes deosebit pentru noi; alţi poeţi *tanka* au căutat însă în mod activ să-şi reformeze şi să-şi revigoreze arta. Poate că cel mai însemnat dintre aceşti poeţi reformişti (care s-au afirmat în cursul anilor 1890) a fost Masaoka Shiki (1867 – 1902), specializat în *haiku* şi care nu se ocupase niciodată serios de *tanka* până în acel moment. Shiki era angajat ca ziarist în redacţia *Japonia* (*Nikon*), jurnal dedicat – ca şi revista *Japonezul* a lui Miyake Setsurei – „conservării spiritului naţional”; şi, în mare parte, tocmai pentru că editorii începuseră să publice poezie *tanka* scrisă de membrii şcolilor tradiţionale, drept exemple ale unei arte indigene ce trebuia păstrată, Shiki a hotărât să vorbească despre reformarea acestui gen de poezie.

Pe lângă faptul că a pledat pentru libertatea expresiei poetice şi folosirea limbii moderne, Shiki a promovat conceptul de *shasei*, „descriere realistă”. Mai mult decât atât, el a deplâns faptul că *tanka*, începând cu antologia-standard *Kokinshü* din secolul al X-lea, a fost impregnată de o subtilitate artificioasă şi o fragilitate afectivă nepotrivite adevăratului spirit japonez. Aprobând

cu fermitate opiniile învăţatului – din perioada Tokugawa – Kamo Mabuchi din Şcoala de Studii Naţionale, Shiki a lăudat meritele antologiei *Manyóshü*. El a văzut în poemele acestei culegeri timpurii calităţi precum vigoare masculină, exprimare nemijlocită şi „sinceritate” (*makoto*), deosebit de potrivite pentru a fi bine primite de compatrioţi în ebuliţia expansionistă şi imperialistă ce a urmat surprinzătoarei victorii militare a Japoniei asupra Chinei în 1884 – 1895.

Ca şi romancierul Ozaki Kóyó, Shiki a încercat să identifice realismul – aparent, cel mai apreciat dintre calităţile estetice „moderne” – în tradiţia literară a Japoniei. De fapt, pledoaria lui Shiki privind descrierea realistă era, după cum a observat Robert Brower, „un principiu cvasiştiinţific, influenţat direct de concepţiile realismului-iluzie din picturile de stil occidental” 25. Iată un exemplu de *tanka* elaborată de Shiki sub semnul descrierii realiste, care seamănă mult de fapt, prin efectul poetic, cu un *haiku*:

La marginea verandei.
Strâns înfoiat, bananul cel tânăr îşi răsfiră frunzele.
Şi cinci picioare de verde îmbracă lavoarul.26

Cu Shiki, avem, se pare, încă un exemplu al puternicului impuls, prezent la atâţia eruditi şi artişti japonezi moderni (decelabil, într-adevăr, la fiecare dintre ei, în cel puţin o etapă ori alta din cariera lor), de a raporta, conştient sau inconştient, la propriul lor trecut naţional trăsăturile culturii moderne apărute în Occident, pe care le admiră sau doresc să şi le însuşească. Istoria e însă vitregă faţă de acest impuls, deoarece rămâne un fapt de netăgăduit că Occidentul a fost primul care a scris literatură realistă, iar japonezii nu vor şti nicicând dacă ar fi putut s-o facă independent.

În contrast cu contactul lor relativ recent cu literatura (beletristică) occidentală, japonezii au beneficiat de o îndelungată cunoaştere istorică a artelor vizuale – mai ales a picturii – din Occident. Negrevate de bariera

lingvistică, artele vizuale simt evident mai deschise transmiterii transculturale, cu toate că, în cazul Japoniei, acest fapt înseamnă doar că inevitabila ciocnire dintre tradiţia japoneză şi modernitatea occidentală se putea petrece cu mai multă uşurinţă şi naturaleţe decât în domeniul literaturii. În acelaşi timp, după cum a sugerat Sansom, este de asemenea posibil ca în artele vizuale patrimoniul estetic japonez să fi fost mai bine pregătit decât în literatură să facă faţă intruziunii occidentale.27

Iezuiţii au introdus pentru prima oară artele vizuale occidentale în Japonia în secolul al XVI-lea, şi chiar au format artişti japonezi în tehnicile de pictură din vremea respectivă. Dar măsurile anticreştine ale shogūnatului Tokugawa au eliminat, desigur, din ţară această influenţă venită din Occident, laolaltă cu aproape toate celelalte, la mijlocul secolului al XVII-lea. Numai odată cu apariţia neerlandisticii, cu vreo sută de ani mai târziu, a fost iar făcută cunoscută în Japonia arta apuseană. Ca urmare aproape toate marile şcoli fundamentale de pictură de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea au fost influenţate, într-o măsură mai mare sau mai mică, de tehnicile occidentale. Câţiva pictori, precum Shiba Kokan, s-au integrat cu totul în mediul străin şi au învăţat să picteze prin imitarea tehnică fidelă a manierei occidentale. În mod ciudat totuşi, opera lui Kokan şi a altor pictori deschizători de drumuri de orientare apuseană pare să fi căzut în anonimat, iar unii artişti de la finele shogūnatului Tokugawa – după ce Japonia a cunoscut o deschidere prin Perry – s-au apucat cu efort să studieze singuri pictura occidentală după puţinele manuale în limbi străine pe care şi le puteau procura, fără să fie la curent cu ceea ce realizaseră deja Kokan şi adepţii neerlandisticii.

Cea mai proeminentă personalitate de la sfârşitul epocii Tokugawa şi începutul epocii Meiji care a promovat şi popularizat arta occidentală în Japonia a fost Kawakami Togai (1827 – 1881).28 Artist destul de experimentat în stilul de pictură *bunjin*, Kawakami a început să studieze

limba olandeză de prin 1850 şi şi-a îndreptat curând atenţia şi spre pictura europeană. În 1857, el se alătură Oficiului pentru Studii Barbare, organ al shogūnatului – unde erau angajaţi, de asemenea, câţiva membri ai viitoarei Societăţi Meiji 6 –, şi, în scurt timp, a fost numit în fruntea secţiei sale nou-constituite de studiu al picturii. După Restauraţie, Kawakami, interesat cu precădere de aspectul practic şi ştiinţific al picturii occidentale, a fost angajat de Ministerul Educaţiei în vederea creării de metode de predare şi a pregătirii de manuale de artă pentru şcolile de stat. Printre inovaţiile pe care le-a iniţiat se numără predarea desenului realist în creion mai degrabă decât a celui japonez tradiţional cu cerneală.

În 1876, guvernul Meiji, consecvent politicii sale de încurajare a stilului de artă occidental, a inaugurat Şcoala de Artă Industrială (Kobu Bijutsu Gakko), invitând mai mulţi artişti italieni să ţină cursuri de pregătire în pictură, în sculptură şi în metodologia generală a artei. Cel mai important dintre aceştia a fost Antonio Fontanesi (1818 – 1882), care, în timpul şederii sale de aproximativ doi ani în Japonia, a făcut o profundă impresie asupra studenţilor cărora le-a predat, dintre care mulţi au devenit mai târziu pictori remarcabili în stil occidental. Fontanesi era atât de popular, încât – atunci când a plecat, în 1878, cel puţin în parte din cauza unei divergenţe de opinii cu şefii săi din guvernul japonez – câţiva studenţi s-au retras de la şcoală şi au întemeiat o societate pentru propăşirea artei occidentale, inaugurând astfel prima mişcare artistică japoneză independentă din epoca modernă.

Plecarea lui Fontanesi era fără îndoială legată de începutul unei tendinţe de la sfârşitul anilor 1870 şi 1880 de îndepărtare de arta occidentală şi de redeşteptare a interesului pentru arta tradiţională a Japoniei. Printr-o coincidenţă, în acelaşi an, 1878, în care a plecat Fontanesi, un alt străin, tânărul american Ernest Fenollosa (1853 – 1908), a sosit în Japonia, pentru a începe o remarcabilă carieră, ajungând una dintre cele două principale figuri ale

marelui reviriment al artei autohtone.

Fenollosa, proaspăt absolvent al Universităţii Harvard, fusese angajat iniţial să predea filosofia la Universitatea Imperială din Tokyo, dar în scurtă vreme a devenit un declarat (şi foarte îndârjit) admirator al artei extrem-orientale, şi în special al celei japoneze. În cele din urmă, a elaborat un admirabil concept filosofic pe linia „virtuţilor orientale şi a tehnologiei occidentale" (*wakon yosai* – n.tr.), pe baza căruia va prezice o sinteză dialectică de tip hegelian între Orientul spiritual şi Occidentul material, ce va conduce lumea spre o nouă treaptă culturală. La un nivel mai direct şi mai practic, Fenollosa, împreună cu unul dintre discipolii săi, Okakura Tenshin (1862 – 1913), s-a apucat să facă un bilanţ al artei japoneze şi să pledeze pentru modalităţi de repopularizare şi de perpetuare a ei.

Pentru arta şi artiştii japonezi tradiţionali, perioada timpurie a Restauraţiei a fost, incontestabil, un răstimp nefast. Cei doi practicieni de frunte ai vechii Şcoli Kano de pictură, bunăoară, au trebuit să accepte ocupaţii inferioare pentru a-şi câştiga existenţa. Tot din pricina lipsei de interes – generală în aceşti ani – pentru lucrările autohtone au putut Fenollosa şi alţii să cumpere la preţuri foarte scăzute un mare număr de piese de artă care continuă să constituie şi azi nucleul a numeroase colecţii japoneze importante din muzeele străine.

Fenollosa a susţinut conferinţe în faţa unor grupuri private din Japonia, făcând apologia capodoperelor artei japoneze, pe care chiar a declarat-o superioară celei occidentale. El şi Okakura au fondat, de asemenea, o Societate pentru Preţuirea Picturii (Kangakai) şi au cerut guvernului Meiji să sprijine studierea stilurilor picturii autohtone. Două dintre roadele străduniilor lor au fost încetarea, în 1883, a activităţii Şcolii de Artă Industrială de orientare occidentală şi înlocuirea, în cadrul cursurilor de artă din şcolile de stat, a desenului cu creionul cu cel cu pensula. Dar cea mai importantă reuşită a lui Fenollosa şi

Okakura a fost crearea, în 1889, a Şcolii de Artă din Tokyo (Tokyo Bijutsu Gakko), sprijinită de guvern şi consacrată exclusiv pregătirii în arta extrem-orientală. În 1886 – 1887, Fenollosa şi Okakura au călătorit în Europa pentru a studia metodologia educaţiei artistice şi administrarea muzeală, iar, la câţiva ani după revenirea lor în ţară, Okakura a devenit şeful Şcolii de Artă din Tokyo.

Dintre aceşti doi bărbaţi dinamici care au determinat revenirea la arta japoneză în anii 1880, Fenollosa era de departe cel mai intransigent. Niponofil convins în privinţa artei, el încerca să-şi impună în faţa celorlalţi propriile gusturi în domeniul artei japoneze. De exemplu, în vreme ce admira Şcoala de pictură Kano, privea cu antipatie mişcarea artiştilor eruditi de la mijlocul şi sfârşitul epocii Tokugawa. Se pare că, în mare parte din cauza acestei alegeri venite din partea unui străin, în programa de studii a Şcolii de Artă din Tokyo n-a fost inclus niciun curs despre pictorii *bunjin*.

Okakura, pe de altă parte, avea opinii foarte asemănătoare cu mulţi dintre contemporanii săi amintiţi în acest capitol, inclusiv cu intelectualii „spiritului naţional”, romancierul Ozaki Koyo şi poetul de *haiku* şi *tanka* Masaoka Shiki. Toate aceste personalităţi au luat parte la reacţia niponistă din anii 1880 şi 1890; şi, cu toate că nu toţi au reuşit să-şi atingă obiectivele, au năzuit să revitalizeze cultura şi arta japoneză prin încorporarea în tradiţia autohtonă a unor elemente occidentale (sau „internaţionale”) moderne, şi nu încercând pur şi simplu să inverseze direcţia evoluţiei. Pentru majoritatea însă, acest lucru nu era uşor de realizat. Puţin „materialism” occidental putea disipa cu uşurinţă mult „spiritualism” oriental.

În cazul artelor vizuale, iniţierea întoarcerii la tradiţie a lui Fenollosa şi Okakura s-a dovedit prea radicală, astfel încât, în câţiva ani, pendulul a început să revină la poziţia în care arta occidentală şi arta japoneză puteau coexista în Japonia într-o atmosferă de relativă

linişte şi emulaţie. Entuziastul Fenollosa s-a întors în Statele Unite în 1890, iar picturi în manieră apuseană au stat expuse în bună pace alături de opere japoneze la un târg internaţional ce a avut loc în acelaşi an. Şi mai semnificativ e faptul că, tocmai în această perioadă, numeroşi artişti de viitor au revenit de la studiile făcute în Franţa, Italia şi în alte ţări din Apus. Dintre aceştia, cel care urma să aibă cea mai mare influenţă în cercurile artistice şi care poate fi socotit, pe drept cuvânt, adevăratul făuritor al artei moderne de factură occidentală din Japonia a fost Kuroda Seiki (1866 – 1924). Impresionist care a studiat vreme de zece ani la Paris, Kuroda a făcut vâlvă când a expus public – pentru prima oară în Japonia – o pictură reprezentând un nud (fig. 66). Influenţa şi popularitatea lui iau rapid amploare, astfel încât, în 1896, este invitat să se alăture facultăţii din cadrul Şcolii de Artă a lui Okakura din Tokyo, o recunoaştere limpede – acordată însă fără tragere de inimă – că arta occidentalizantă a căpătat în Japonia drept de azil.

Dat fiind că am acordat până acum foarte puţină atenţie evoluţiei muzicii tradiţionale japoneze, va trebui – înainte de a examina impactul pe care, în urma Restauraţiei Meiji, muzica occidentală l-a avut asupra acesteia – să formulăm câteva observaţii cu caracter general.

În mare măsură, muzica japoneză a evoluat în decursul veacurilor în strânsă legătură cu literatura – sau, poate mai exact, ca auxiliar al acesteia. Acest lucru a fost valabil mai cu seamă începând din epoca medievală, când muzica slujea drept acompaniament atât pentru piesele de teatru *nó*, cât şi pentru recitările povestitorilor itineranţi, care, în vreme ce cântau pasaje din opere precum *Povestea clanului Heike*, ciupeau coardele instrumentului *biwa*, cel asemănător lăutei. Muzica

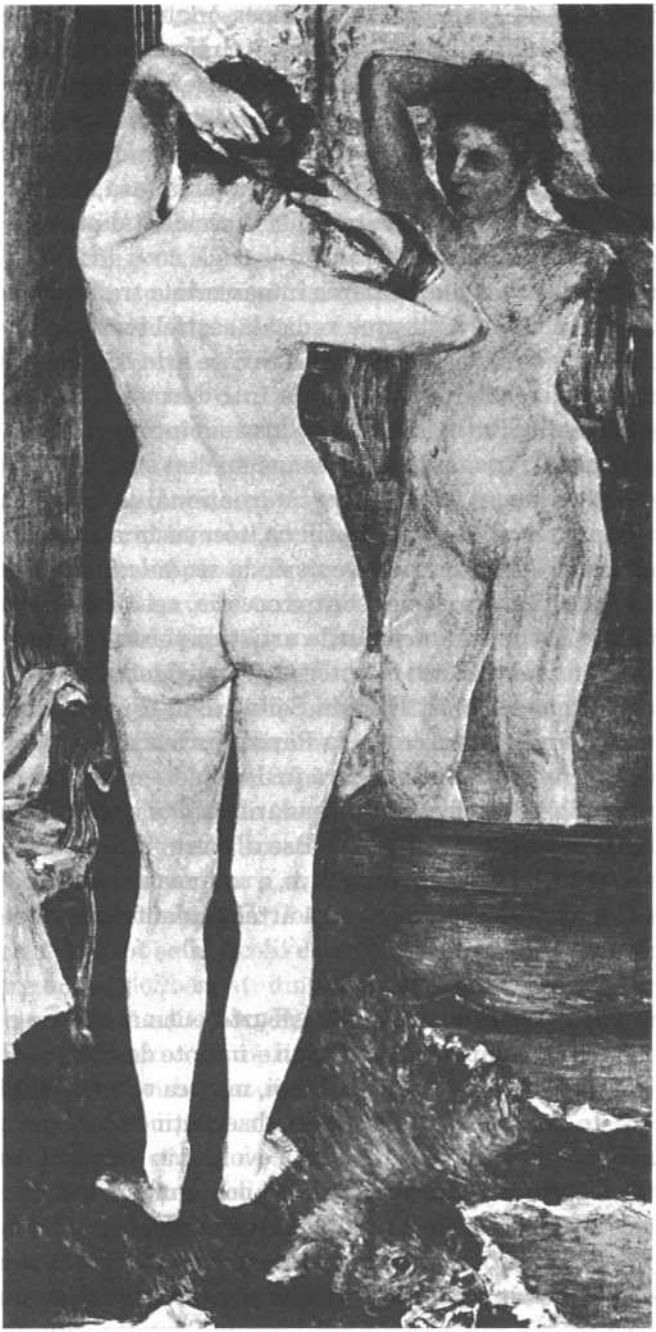


Fig. 66. Toaleta de dimineaţă, de Kuroda Seiki (Heibonsha)

a devenit, desigur, un element esenţial al celor două forme dramatice majore ale epocii Tokugawa: *kabuki* şi *bunraku*. Asemenea mai timpuriului no, *kabuki* şi *bunraku* simt mai degrabă forme de prezentare decât de reprezentare teatrală, integrând cu uşurinţă nu doar muzică, ci şi pantomimă, acrobaţie şi, în cazul genului *kabuki*, dans. Deşi se interpreta, fireşte, şi muzică pur instrumentală, nonvocală (poate mai cu seamă pe *samisen* şi pe *kotoy* unul dintre cele mai rafinate şi mai vechi instrumente, asemănător ţiterei), o mare parte a muzicii japoneze premoderne era în mod limpede subordonată domeniului liric – cântec, joc scenic şi dans – şi declamării de *libretti* cu valoare literară de sine stătătoare.

Probabil că prima interpretare publică de muzică occidentală în Japonia în epoca modernă a fost realizată de fanfara navei cu care a venit Perry în vizită la Edo în 1853.29 Şi, ca şi în cazul trecerii la vestimentaţia de tip apusean, armata japoneză a fost cea care a deschis drumul spre adoptarea muzicii occidentale. Unităţile militare din perioada Meiji timpurie şi-au constituit iniţial fanfarele ca parte a reorganizării lor generale după principii occidentale. Apoi, în scurtă vreme, aceste fanfare militare terestre şi navale au început să organizeze frecvent concerte publice, devenind prezenţe obişnuite la baluri sau alte evenimente obşteşti de stil occidental organizate la Rokumeikan în anii 1880.

În afară de muzica militară, muzica bisericească creştină a câştigat şi ea un loc de seamă în Japonia începutului de epocă Meiji. De departe cea mai importantă formă a ei a fost imnul protestant; şi, aşa cum a subliniat un specialist, numeroase cântece japoneze din perioada Meiji tind să aibă o sonoritate „creştină”, asemenea primelor cântece naţionaliste din ţările africane ale secolului XX, aflate sub influenţa misionarilor.30

Oricum, cele mai importante măsuri în vederea promovării cunoaşterii şi preţuirii muzicii occidentale în rândul japonezilor au fost luate în şcolile de stat, iar

deschizător de drum în punerea în practică a acestor măsuri a fost Izawa Shuji (1851 – 1917). După o perioadă de studii în Statele Unite, Izawa a fost angajat de Ministerul Educaţiei în 1879 în scopul pregătirii de manuale de muzică şi pentru conceperea unui plan de predare a muzicii în sistemul şcolilor de stat. Principalul ţel al lui Izawa a fost să găsească o modalitate de îmbinare a muzicii tradiţionale şi a celei occidentale, în vederea realizării unui nou gen de muzică naţională pentru Japonia modernă. Pentru realizarea acestui obiectiv, el a colaborat în primul rând cu un american, Luther Mason din Boston, şi cu membri ai şcolii *gagaku* de muzică veche de Curte. Alegerea muzicienilor *gagaku* drept specialişti japonezi în compunerea de muzică integrată e deosebit de interesantă, căci însemna că Izawa şi colaboratorii săi aleseseră să evite formele mai recente şi primejdioase ale muzicii „vulgare" ce apăruse în epoca Tokugawa şi să compună mai degrabă pe baza tradiţiei muzicale riguros convenţionale, dar „elegante", apărute cu cel puţin un mileniu mai devreme în istoria Japoniei.

Un rezultat notabil al îmbinării de stiluri muzicale de la începutul epocii Meiji este (deşi nu-i aparţine lui Izawa) imnul Japoniei, *Kimi ga Yo* („Domnia Maiestăţii Sale"), compus ca răspuns la dorinţa de a avea un imn naţional asemenea celor din statele occidentale. Cuvintele pentru *Kimi ga Yo*, preluate din antologia poetică din veacul al X-lea *Kokinshu*, au fost puse pe muzică mai întâi de un instrumentist englez în anii 1870, fiind apoi adaptate de un muzician *gagaku* la o altă melodie, care, la rândul ei, a fost armonizată şi aranjată pentru orchestră de către un german, Franz Eckert.

Oricum am judeca eforturile lui Izawa de a realiza o sinteză între muzica tradiţională japoneză şi cea occidentală, cel mai important rezultat al educaţiei muzicale din şcolile de stat din vremea sa a fost familiarizarea generaţiilor succesive de studenţi japonezi cu armoniile şi modurile occidentale, pentru a face astfel

cu putinţă „niponizarea” repertoriului clasic de muzică simfonică şi de cameră din Apus. Astăzi, Bach, Mozart şi Beethoven aparţin japonezilor în aceeaşi măsură în care aparţin oricărui alt om din lume.

Dat fiind că principalele stiluri orchestrate ale muzicii japoneze autohtone erau atât de strâns asociate teatrului, destinul formelor teatrale tradiţionale de după Restauraţia Meiji le-a determinat în mod firesc cursul. Teatrul *no*, rămăşiţă a epocii medievale, era un gen învechit chiar şi în epoca Tokugawa şi, în ciuda realizării unor piese noi, scrise de autori contemporani, rămâne o creaţie dramatică pe care şi-au pus amprenta patina timpului şi o tradiţie estetică pe care doar cunoscătorii şi studenţii la literatură clasică le pot gusta. O atitudine condescendentă similară continuă să susţină teatrul burghez de marionete. După o perioadă de mare avânt la mijlocul epocii Tokugawa, popularitatea *bunraku* a intrat într-un proces de declin şi, odată cu apariţia epocii moderne şi a noilor exigenţe privind reprezentarea realistă, simt puţine şanse să-şi mai recâştige din popularitate.

Cel mai interesant fenomen teatral în prima parte a epocii Meiji a fost modul în care a evoluat *kabuki*. O mare parte a succesului de care s-a bucurat *kabuki* după Restauraţie s-a datorat eforturilor impresarului Morita Kanya (1846 – 1897) şi dramaturgului Kawatake Mokuami (1816 – 1893). După ce răsturnarea regimului Tokugawa a pus capăt multor restricţii impuse de shogūnat teatrului *kabuki* de-a lungul anilor, Morita şi-a mutat teatrul din zona periferică Asakusa (iniţial, Yoshiwara) în zona centrală Tsukiji a oraşului Tokyo. Teatrul lui Morita – construit iniţial în 1872 şi reconstruit după un incendiu31 în 1878 – a dat naştere unei noi ere, în care *kabuki* s-a bucurat de respectabilitate socială, fiind deschis ideilor noi, moderne.

Una dintre măsurile luate în vederea promovării *kabuki* a fost realizarea de piese *sangiri* („păr tuns”), mai

cu seamă de către Mokuami, care trata despre mode şi obiceiuri de actualitate (cu toate că, în afara unei mai pronunţate actualităţi, piesele *sangiri* erau structural asemănătoare cu piesele domestice – *sewamono* – ale teatrului *kabuki* tradiţional). Un alt tip de piesă nouă era *katsureki*, „istoria vie", creată după afirmarea mişcării pentru drepturile poporului, în anii 1870. În atmosfera de conştientizare politică a epocii, aceste piese reprezentau mai curând strădania de punere în scenă a dramei istorice realiste decât a unei cvasi-istorii deformate de fantezie a repertoriului *kabuki* anterior.

O înnoire şi mai semnificativă, născută din efervescenţa politică a deceniilor al doilea şi al treilea ale perioadei Meiji, a fost *shimpa*, „noua şcoală" de teatru, ai cărei fondatori au fost persoane care au participat efectiv la viaţa partidelor politice. Conducătorul lor a fost Kawakami Otojiro (1864 – 1911), fost actor de *kabuki* şi înflăcărat om politic liberal din epocă. Folosind evenimente curente şi material din romane politice de dată recentă (precum *întâlniri ciudate cu femei elegante*, despre care am vorbit mai sus), Kawakami s-a străduit să prezinte piese de interes actual, pe care le-a animat cu efecte speciale de sunet şi lumină. Războiul cu China de la mijlocul anilor 1890 i-a oferit lui Kawakami o excelentă ocazie de a fructifica sentimentele patriotice sporite, punând în scenă spectacole somptuoase *shimpa* despre luptele aflate în plină desfăşurare pe continent.

10

Roadele erei moderne

Japonia a pornit războiul cu China în anii 1894 – 1895 pe chestiunea – ca să ne exprimăm eufemistic – independenţei coreene. Coreea a fost tradiţional tributară Chinei, relaţie ce conferea chinezilor un fel de protectorat asupra afacerilor externe ale „solitarului" regat peninsular. Victorioasă în 1895, Japonia a primit, printre alte recompense, posesiunile coloniale Taiwan şi arhipelagul Pescadores. Mai mult decât atât, scoţând în evidenţă

slăbiciunea şi nepriceperea guvernului Manchu, aceasta a contribuit la grăbirea unui odios ciclu de concesii de care au beneficiat marile puteri în China la sfârşitul anilor 1890, care a fost descris ca „feliere a pepenelui”. Ţara care a luat cea mai mare „felie de pepene” a fost Rusia, a cărei afirmare crescândă începând din această epocă în Asia de Nord-Est a dus la un grav conflict de interese şi, în cele din urmă, la război cu Japonia. După victoria surprinzătoare asupra Rusiei, în 1904 – 1905, Japonia nu doar că şi-a extins imperiul prin dobândirea peninsulei Liaodong şi a Coreei (anexată oficial în 1910), dar ea a făcut şi saltul în rândul marilor puteri. Astfel, într-o jumătate de secol, „miracolul Meiji” al modernizării – devenită indubitabilă pe baza criteriului explicit al capacităţii dovedite a Japoniei de a învinge alte mari ţări în război – a fost împlinit în mod spectaculos.

În anul în care Japonia a intrat în război cu China, 1894, ea a asigurat şi revizuirea (efectivă în 1899) a tratatelor sale inegale cu naţiunile occidentale, atingându-şi astfel un obiectiv de politică externă ce devenise obsesie naţională. Această realizare, ca şi numeroase alte progrese japoneze în domeniul tehnologiei moderne şi spectaculoasele – şi neîntârziatele – victorii militare împotriva Chinei au favorizat apariţia unui sentiment general de mândrie în rândurile poporului japonez. În pofida divergenţelor crescânde dintre intelectuali şi conducători (discutate în capitolul precedent) cu privire la metodele de modernizare şi valorile culturale proprii acesteia, japonezii erau capabili, la mijlocul anilor 1890, de o remarcabilă unanimitate în privinţa obiectivelor naţionale. Nimeni, bunăoară, nu se opunea deschis războiului cu China; dimpotrivă, realmente toţi japonezii care se exprimau în public h aduceau elogii. Bătrânul occidentalist de bună-credinţă Fukuzawa Yukichi a observat, de pildă, că un lucru pe care occidentalii „nu l-ar fi aşteptat niciodată în urmă cu treizeci sau patruzeci de ani este instituirea prestigiului imperial al Japoniei într-un

mare război. […] Când mă gândesc la destinul nostru incredibil, mă simt ca într-un vis şi nu pot plânge decât cu lacrimi de bucurie”. Iar Tokutomi Soho, purtat de valul mândriei naţionale, spunea: „Acum, nu ne mai este ruşine să declarăm în faţa lumii că suntem japonezi… înainte vreme, nu ne cunoşteam pe noi înşine, şi nici lumea nu ne cunoştea încă. Dar acum, că ne-am încercat puterile, ne cunoaştem pe noi înşine şi lumea ne cunoaşte şi ea. Mai mult decât atât, *ştim* că lumea ne cunoaşte”. 1

Chiar şi piosul creştin Uchimura Kanzo a calificat războiul ca pe o acţiune dreaptă. Părea, într-adevăr, să fie o necesitate aproape logică pentru Japonia, devenită civilizată şi instruită, să-şi asume răspunderea de a răspândi roadele modernităţii în rândul popoarelor încă înapoiate ale Asiei Orientale.

Un rezultat trist al Războiului Sino-Japonez a fost declinul suplimentar al Chinei ca sursă de cultură superioară în ochii japonezilor. Cu toate că Restauraţia Meiji deturnase brusc atenţia Japoniei de la China spre Occident ca principal mentor străin, prestigiul tradiţional al Chinei rămăsese încă la cote înalte în Japonia la începutul anilor 1890, mai cu seamă printre numeroşi membri ai mişcării conservatoare de păstrare a „spiritului naţional”. Însă retorica propagandei în vreme de război, îmbinată cu dispreţul sporit faţă de ineficacitatea chinezilor pe câmpul de luptă, i-a făcut pe majoritatea intelectualilor şi liderilor japonezi să acorde din ce în ce mai puţină consideraţie legăturilor culturale pe care le întreţineau de milenii cu China. În anii ce au urmat războiului, au existat chiar unii japonezi care au imaginat o Japonie modernă ce-şi plăteşte în mod salutar datoria culturală faţă de o Chină decrepită, ajutându-i pe reformiştii şi revoluţionarii chinezi în lupta lor împotriva învechitei dinastii Manchu de origine străină.

În acelaşi timp, unanimitatea aproape voioasă cu care japonezii intraseră în război cu China s-a destrămat la scurt timp după încetarea ostilităţilor. „Tripla intervenţie”

a Rusiei, Franţei şi Germaniei din 1896, prin care Japonia a fost obligată să retrocedeze Chinei unul dintre principalele ei rapturi teritoriale din recentele lupte, peninsula Liaodong2, i-a incitat pe mulţi japonezi, transformându-i în naţionalişti şi mai învrăjbiţi ca înainte. Alţi japonezi, consternaţi de spectacolul lamentabil al acaparării de concesiuni care a urmat curând în China, au renunţat la adeziunea lor anterioară la război ca instrument legitim de răspândire a civilizaţiei şi culturii şi au devenit, într-o măsură mai mare sau mai mică, pacifişti. Fiind martorii concedierilor din fabrici şi ai celorlalte aspecte tulburi şi dificultăţi economice apărute în urma războiului, unii dintre aceştia din urmă au ajuns să nege sistemul capitalist de modernizare aflat în plină evoluţie în Japonia şi au sprijinit doctrinele socialiste.

Prin urmare, în perioada ce a urmat războiului cu China a fost Japonia expusă cu adevărat pentru prima oară acestor dure sciziuni ideologice, ce par să însoţească inevitabil procesul de modernizare. Cu toate acestea, indiferent de rezultatul pe termen lung, Japonia, intrând în această fază timpurie a edificării imperiului, a fost scutită de dezbinare reală prin autoritatea oligarhilor, care au continuat să ocupe fără echivoc o poziţie superioară în cadrul guvernului Meiji.

Putem schiţa aici doar pe scurt procesul prin care susţinătorii partidelor politice au obţinut treptat puterea după deschiderea lucrărilor primei Diete, în 1890. Iniţial, ei nu puteau încerca decât să-i hărţuiască pe oligarhi prin diverse tactici obstrucţioniste. Abia la cumpăna dintre veacuri au putut oamenii din partide să fie cooptaţi cu regularitate în cabinete; numai după 1918 a ajuns cu-adevărat prim-ministru un lider de partid. La acea dată, majoritatea marilor conducători Meiji muriseră, iar cei care mai erau în viaţă, precum Yamagata Aritomo (1838 – 1922) de pe domeniul Choshu – care, împreună cu Ito Hirobumi, fusese cel mai puternic dintre oligarhi –, nu se mai bucurau decât de o mică parte a influenţei lor de

odinioară.

Analiştii continuă să dezbată dacă tipul de guvernare prin partide – ce s-a impus în Japonia în anii 1920 şi care seamănă formal, prin caracteristicile sale principale, cu sistemul politic britanic – a fost sau nu democratic. Chiar dacă era socotită democratică, forma de guvernare prin partide înainte de cel de-al Doilea Război Mondial a fost, cu siguranţă, extrem de fragilă, fapt dovedit de relativa uşurinţă cu care a fost zdrobită de militarişti la începutul anilor 1930. Studii recente ale unor analişti occidentali sugerează în mod pregnant că, oricum ar fi fost, „democraţia Taisho" 3 n-a fost populistă. Pentru a-şi asigura o parte a puterii de la oligarhii Meiji, liderii de partide au adoptat ceea ce s-a numit politica de compromis. Cu alte cuvinte, ei s-au străduit din greu mai curând să stabilească un *modus operandi* cu oligarhii şi alţi birocraţi importanţi decât să obţină sprijinul maselor. În 1925, când a fost introdus finalmente în Japonia votul universal pentru bărbaţi, existau două partide mari. Ambele căutau, fireşte, să obţină în alegeri majorităţi cât mai importante cu putinţă; de fapt însă, existau prea puţine diferenţe între filosofiile lor, iar, dintre liderii de partid, puţini – de-o fi fost vreunul – erau cu adevărat motivaţi „să ia povara de pe umerii poporului". Erau membrii unui nou tip de elită conducătoare, aflată în vârful unei societăţi încă foarte structurate şi chiar tradiţionaliste, şi, în multe privinţe, aceşti membri au părut la fel de departe şi inaccesibili omului de rând cum au fost conducătorii japonezi dintotdeauna.

Deşi mişcările socialiste şi alte mişcări de stânga au avut foarte puţin succes concret înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, ele constituie un important subiect de studiu pentru a înţelege nu doar originile acestora sau aripa stângă din Japonia de azi, ci şi pentru că ele au exercitat întotdeauna, cu totul de înţeles, o puternică influenţă asupra scriitorilor, artiştilor şi intelectualilor japonezi în general. Unul dintre motivele slabei

reprezentări a aripii stângi în perioada anterioară războiului a fost frecventa represiune la care a fost supusă din partea guvernului. De pildă, primul partid socialist, întemeiat în 1901, a fost interzis în chiar ziua în care şi-a declarat existenţa. Un asemenea tratament aplicat de autorităţi i-a pus rapid pe unii lideri socialişti în situaţia de a-şi pierde orice speranţă că-şi vor atinge vreodată obiectivele prin mijloace parlamentare, astfel încât au adoptat ideologii mai radicale, precum sindicalismul şi anarhismul. Este interesant de notat că ruptura care s-a produs aproximativ în perioada Războiului Ruso-Japonez între socialiştii care voiau să-şi continue din interior eforturile de reformare a societăţii şi cei care au respins tot mai pregnant tacticile legale şi parlamentare a coincis cu dezacordul dintre creştinii şi necreştinii din rândurile lor. În general, socialiştii creştini din această perioadă, majoritatea căliţi de puternicul simţ moral al misionarilor şi predicatorilor protestanţi de la sfârşitul veacului al XIX-lea, nu erau dispuşi să adopte măsuri revoluţionare, ci erau convinşi că programele lor pot şi trebuie să fie puse în aplicare cu ajutorul structurii guvernamentale instituite în Japonia.

Probabil că singurul eveniment mai şocant înainte de cel de-al Doilea Război Mondial a fost darea în vileag, în 1910, a *unui* complot anarhist de asasinare a împăratului Meiji. S-au efectuat zeci de arestări şi au fost executaţi doisprezece oameni, dintre care majoritatea nici nu ştiau despre complot. Severitatea acţiunii „antiradicale” a guvernului din epocă a înăbuşit efectiv toate activităţile de stânga, acestea fiind reluate abia după Primul Război Mondial.

Participarea Japoniei la Primul Război Mondial alături de Aliaţi a fost minimă; cu toate acestea, drept consecinţă, ea a putut să-şi mărească imperiul prin dobândirea atât a unor posesiuni insulare germane din Pacific, cât şi a unor vechi drepturi ce aparţinuseră Germaniei în nordul Chinei. Primul Război Mondial a

generat, de asemenea, o creştere economică nemaiîntâlnită în Japonia, care a preluat controlul asupra celor mai multe dintre pieţele din Extremul Orient, abandonate temporar de beligeranţii europeni. Numeroşi economişti susţin de fapt că tocmai în această epocă a atins finalmente Japonia modernitatea sa economică. Oricum am defini o asemenea modernitate, Japonia devenise, în mod evident, până în Primul Război Mondial un stat capitalist cu un înalt caracter monopolist. O mare parte a industriei şi comerţului ţării era controlată de un mic număr de carteluri financiare, *zaibatsu*, în cadrul cărora familiile care deţineau controlul erau asociate plutocratic prin căsătorii sau alte feluri de relaţii cu principalii membri ai birocraţiei sau ai partidelor politice japoneze.

Aliaţii au susţinut că au luptat în război „pentru a edifica o lume sigură, în care democraţia să se poată dezvolta”. Şi, cu toate că idealismul wilsonian a fost în mare parte ignorat de autorii Tratatului de la Versailles – îndreptat, cu precădere, spre pedepsirea Germaniei şi promovarea propriilor lor interese naţionale –, în perioada de după război democraţia occidentală a părut să-şi sporească în mod limpede influenţa în lume. În acelaşi timp, revoluţia comunistă reuşită din Rusia a dat noi speranţe radicalilor şi revoluţionarilor de pretutindeni. În parte ca reacţie la aceste evenimente şi paralel cu înflorirea democraţiei Taisho, aripa stângă, multă vreme stagnantă, a devenit din nou activă în Japonia.

Probabil că principalul teoretician al democraţiei Taisho şi a ceea ce ar fi putut deveni aceasta a fost Yoshino Sakuzo (1878 – 1933). Convertit la creştinism la o vârstă fragedă, Yoshino a studiat în Europa şi în Statele Unite înainte de a deveni profesor plin, în specialitatea gândire politică, la Universitatea Imperială din Tokyo, în 1913. El şi-a exprimat convingător aspiraţiile democratice pentru Japonia într-o serie de articole din revista *Chūō koron* (*Revista centrala*), dintre care cel mai cunoscut a fost

„Despre semnificaţia guvernului constituţional”, apărut în 1916.

În esenţă, Yoshino a încercat să pună umărul la cauza democraţiei liberale în Japonia împotriva guvernării oligarhice sau plutocratice.

El nu doar că a pledat pentru votul universal acordat bărbaţilor (care, cum am văzut, a fost finalmente adoptat în 1925), dar a cerut şi reforma Camerei Superioare şi a alte organe cu membri numiţi, pentru a consolida puterea Camerei Inferioare. Mai mult, Yoshino a încercat să trateze problema delicată a compatibilităţii democraţiei cu conceptul *kokutai*, conform căruia împăratul este teoretic sursa oricărei autorităţi şi puteri a statului. Exprimându-şi părerea că împăratul era cu totul improbabil să se împotrivească bunăstării poporului, Yoshino a încercat să clarifice tipul aparte de democraţie din Japonia (în cadrul formei exterioare a unei monarhii constituţionale), sugerând că cel mai potrivit cuvânt japonez pentru „democraţie” este *minpon* – literal, „poporul este fundamentul (statului)” –, mai degrabă decât frecvent folositul *minshu*, „poporul e suveran”. Ideea lui Yoshino despre popor ca fundament al statului, laolaltă cu desele lui referiri la „bunăstarea poporului” aveau şi o verigă pregnant confucianistă. Confucianiştii tradiţionali insistaseră întotdeauna ca guvernarea să fie pentru popor, fără totuşi să ia niciun moment în considerare aspectul moral ca guvernarea să şi fie realizată prin popor.

Pe lângă starea de spirit insuflată de Revoluţia Rusă celor cu gândire radical extremistă, evoluţii specifice Japoniei din timpul şi după Primul Război Mondial au apărut deosebit de favorabile mişcării de stânga în ansamblul ei. Exploatarea de către cartelurile financiare (*zaibatsu*) şi înrăutăţirea condiţiilor de muncă, de exemplu, au determinat, la oraşe, ample şi violente greve industriale, în vreme ce la ţară, unde condiţiile erau doar ceva mai bune decât cele dinaintea Restauraţiei Meiji, nivelul absenţei proprietarilor funciari atinsese aproape

50%. Mai mult decât atât, revenirea puterilor europene pe pieţele Extremului Orient, combinată cu planificarea guvernamentală defectuoasă au grăbit o recesiune accentuată în anii de după război. Scăderea preţului mătăsii a produs multă suferinţă familiilor de ţărani, multe dintre ele depinzând în mare parte de venitul suplimentar obţinut din sericicultură.

Motivele pentru care, în pofida condiţiilor aparent propice, socialiştii şi alţii aflaţi de partea stângii au atins atât de puţin în termeni practici după Primul Război Mondial merită mai multă atenţie decât le putem acorda aici. Fapt e însă că structura societăţii japoneze nu era favorabilă activităţilor lor. Majoritatea japonezilor erau încă ţărani angajaţi într-o agricultură intensivă, axată pe familie, şi aveau vederi foarte conservatoare. Venerarea împăratului şi respectarea ordinii sociale erau deosebit de pronunţate printre ei. Chiar şi în sectorul urban industrial al economiei, numeroşi muncitori erau ţinuţi de angajatori într-o stare de sclavie paternalistă, nefiind, ca urmare, la fel de uşor de instigat social şi politic ca membrii unui proletariat cu adevărat alienat. În ciuda unor izbucniri ocazionale de nemulţumire sub forma grevelor şi răscoalelor provocate de creşterea preţului la orez – principalul aliment de consum alimentar –, ţăranii şi muncitorii industriali îşi acceptau poziţiile subalterne în viaţă şi se supuneau autorităţii aparent inatacabile a celor aflaţi deasupra lor.

Asta nu înseamnă că masele din Japonia de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial erau pur şi simplu ignorante şi docile. Ele erau, de fapt, aproape în totalitate alfabetizate, cu toate că educaţia lor morală, după cum am văzut, era axată pe valorile tradiţionale ale educaţiei (*kokutai*). Iar orice docilitate aparentă era de fapt, cred, manifestarea slabului potenţial revoluţionar din societatea japoneză antebelică. Dacă poporul trebuia chemat la vreo acţiune colectivă, îndemnul trebuia să vină dinspre dreapta naţionalistă, care-l venera pe împărat, şi nu

dinspre aripa stângă, care era, înainte de toate, internaţionalistă şi se opunea în mod deosebit privilegiilor elitiste protejate de ideologia *kokutai*.

Am remarcat în capitolul anterior că forţa literară cea mai importantă la sfârşitul anilor 1880 şi începutul anilor 1890 a reprezentat-o grupul de romancieri din Societatea Prietenilor Pietrei de Cerneală (Kenyusha) reuniţi în jurul lui Ozaki Koyo, care socoteau că scrisul modern şi realist în japoneză trebuie să stea sub semnul stilului lui Saikaku din epoca Genroku. Cum Ozaki şi tovarăşii săi au rămas iluştrii favoriţi ai publicului larg în cea mai mare parte a anilor 1890, când Japonia intrase în epoca sa de guvernare parlamentară şi de expansiune imperialistă, însemnătatea lor a ocultat marea diversitate de activităţi creatoare şi efervescenţa ideatică din opera altor scriitori ai lumii literare din această perioadă.

Primejdia prezentă în întreaga literatură japoneză cu începere din anii 1890 este tentaţia de a-i clasa pe scriitori după diverse şcoli – romantică sau naturalistă, bunăoară –, iar asta nu doar că nu face dreptate individualităţii marilor autori, dar dă şi impresia unei evoluţii mai sistematice a tendinţelor literare decât s-a petrecut acest lucru în mod real. În literatură, ca şi în alte domenii culturale şi intelectuale, reuşita modernizării Japoniei la cumpăna dintre secolele al XIX-lea şi XX a dat naştere unei plurivalenţe de concepţii şi activităţi ce sfidează orice clasificare precisă. Deşi ar fi util să catalogăm anumite grupări de scriitori pe baza trăsăturilor importante care-i unesc, aceste caracterizări nu trebuie interpretate drept judecăţi fixe privind locul pe care-l ocupă în literatura japoneză modernă.

O caracteristică prezentă practic la toţi autorii japonezi, de la Tsubouchi până cel puţin la sfârşitul epocii Meiji, este dorinţa de a-l descrie pe om şi comportamentul său cât mai precis şi sincer cu putinţă. În acest sens, toţi se considerau, după câte se pare, scriitori „realişti”, deşi, în mod evident, ei se deosebeau mult în concepţii de ceea

ce constituia de fapt scrisul realist. Unii autori din anii 1890, deseori numiţi romantici, insistau, de exemplu, asupra faptului că o descriere exactă şi fidelă a omului putea fi realizată numai prin analizarea motivaţiilor psihologice şi a sentimentelor indivizilor, şi nu doar prin reprezentarea anumitor tipuri sau categorii de persoane. În spatele acestei atitudini se afla problema supărătoare a individualismului în Japonia modernă. E semnificativ faptul că numeroşi mari prozatori, poeţi şi critici de la cea mai importantă revistă a romantismului japonez, *Bungakukai* (*Lumea literară*, publicată între 1893 şi 1898), fie erau convertiţi la creştinismul protestant, fie erau puternic influenţaţi de acesta, singura credinţă din Japonia sfârşitului de epocă Meiji care punea pe primul plan libertatea şi independenţa spirituală a individului. Absolutismul manifest din Constituţia Meiji cerea subordonarea strictă a intereselor individului faţă de cele ale statului; iar speranţele multor intelectuali şi artişti că mişcarea pentru drepturile poporului ar putea constitui o cale legitimă de disidenţă personală faţă de politica statului au fost sever reduse, ba chiar năruite, când partidele politice, odată cu Războiul Sino-Japonez, şi-au redus treptat opoziţia fermă faţă de oligarhi şi au început să practice mai curând „o politică a compromisului”.

Sentimentul de frustrare generat de o societate ce punea *un* accent precumpănitor pe obedienţa faţă de grup, în special sub forma pietăţii filiale faţă de propriii părinţi şi a loialităţii faţă de stat, explică, fără îndoială, o mare parte a sentimentului de alienare ce se poate observa în operele atâtor scriitori japonezi moderni. Aceşti scriitori au fost captivaţi, într-o măsură neobişnuită, de individ, de universul său psihologic personal şi de singurătatea sa esenţială. Din perspectiva acestei preocupări, romancierii şi-au îndreptat perpetuu atenţia spre naraţiunea confesională de tip jurnal – aşa-numitul *watakushi shosetsu*, „roman la persoana întâi” – ca mijloc de expresie preferat.

Printre personalităţile de frunte ale romantismului japonez de la sfârşitul veacului al XIX-lea s-a aflat Mori Ogai (1862 – 1922), cu toate că participarea sa la acest curent n-a constituit decât o fază a unei lungi şi variate cariere de scriitor, traducător şi critic. Absolvent al Facultăţii de Medicină din cadrul Universităţii Imperiale din Tokyo, Mori şi-a petrecut perioada 1884 – 1888 studiind medicina în Germania sub auspiciile Armatei japoneze. Chiar după ce s-a consacrat la revenirea în Japonia domeniului literar, a rămas medic militar, ajungând, în preajma retragerii sale din serviciul activ, în 1916, la rangul de chirurg general.

Mori a fost primul mare romancier japonez care a studiat literatura unei ţări occidentale la sursă, şi nu e surprinzător că influenţa străină dominantă asupra operelor sale a fost cea germană. El a realizat primele traduceri de calitate din literatura germană la sfârşitul anilor 1880, la puţină vreme după ce Futabatei şi-a început traducerile din rusă, iar în 1890 îşi publică primul roman, *Maihime (Dansatoarea)*, bazat pe experienţele sale personale şi numit de el un *Ich-Roman*, „roman la persoana întâi”. *Dansatoarea* este povestea unui student japonez în Germania, Toyotaró, care are o legătură cu o tânără nemţoaică, pe care finalmente o părăseşte pentru a se reîntoarce acasă şi a accepta un post oficial în administraţia Meiji. În anumite privinţe, Toyotaró reprezintă exact opusul lui Bunzó, pateticul erou al lui Futabatei din *Nori în derivă*. În timp ce Bunzō, un ratat în competiţia de avansare în carieră într-o Japonie aflată în rapidă modernizare, îşi vedea ameninţată speranţa de fericire prin iubire, Toyotaró respinge dragostea pentru ambiţia personală.

Romantismul, care a influenţat mulţi romancieri şi poeţi din perioada de până la Războiul Ruso-Japonez, a făcut loc la scurtă vreme mişcării mai bine conturate a naturalismului. Stimulaţi mai cu seamă de scrierile lui Zola şi ale lui Maupassant, naturaliştii s-au întemeiat pe

premisa – provenită din pozitivismul filosofic european al secolului al XIX-lea – că omul şi societatea pot fi descrişi în mod realist, ştiinţific, pe baza observării minuţioase şi a înregistrării obiective a celor mai mărunte şi mundane aspecte ale comportamentului uman. Cu toate acestea, autorii naturalişti japonezi au fost aspru criticaţi din cel puţin două motive majore: mai întâi, spre deosebire de naturaliştii europeni, ei se concentrau aproape în totalitate asupra individului şi nu făceau decât puţine încercări de a-l integra într-o perspectivă socială mai amplă; în al doilea rând, întemeindu-se ferm pe propriile lor experienţe pentru a descrie viaţa aşa cum este cu adevărat, se făceau vinovaţi de un imens egoism. Cu toate că pot fi criticaţi pentru modul de abordare şi metodele folosite, naturaliştii au tratat desigur cu mult curaj tema care a exercitat cea mai mare fascinaţie asupra romancierilor japonezi moderni: viaţa psihologică şi emoţională profundă a individului.

Legământul călcat (*Hakai*) de Shimazaki Toson (1872 – 1943), publicat în 1906, e considerat primul roman naturalist din Japonia. Shimazaki, convertit la creştinism, publicase anterior poezie romantică în revista *Bungakukai*, iar afirmarea lui ca deschizător de drumuri în şcoala naturalistă sugerează că, în ciuda marilor diferenţe dintre cele două mişcări în Europa, romantismul şi naturalismul au tendinţa de a se contopi în Japonia, mai ales prin accentuata lor perspectivă egocentrică asupra individului. *Legământul călcat* îl are ca personaj principal pe Ushimatsu, membru al *era*, clasa socială paria japoneză; el i-a jurat tatălui său că nu-şi va dezvălui niciodată originile. Chiar şi după ce-şi termină studiile şi devine profesor, Ushimatsu îşi păstrează secretul, în pofida unui crescând sentiment de culpabilitate că ar trebui să vorbească şi să se alăture altora, care luptă pentru atingerea egalităţii sociale pentru *era*. În cele din urmă, el decide să-şi dezvăluie identitatea; dar, în loc să se alăture luptei pentru drepturile minorităţilor din Japonia, el acceptă oferta unei

slujbe la o fermă în Texas aparţinând unui alt expatriat *era*. Spre deosebire de cele mai multe alte romane naturaliste, *Legământul călcat* tratează despre o problemă socială majoră, deşi orice mesaj ce ar putea deriva din modul în care Shimazaki o abordează este în mare parte alterat de sfârşitul improbabil pe care l-a imaginat.

Tayama Katai (1871 – 1930) a fost al doilea mare scriitor din şcoala naturalistă, iar romanul său din 1907, *Plapuma* (*Futon*), a fost prima operă pur autobiografică din genul romanului la persoana întâi. Abordând nefericita poveste de dragoste dintre un romancier şi tânăra sa elevă, *Plapuma* a fost, pentru acea vreme, o dezvăluire deosebit de îndrăzneaţă a relaţiilor intime dintre un bărbat şi o femeie. Pentru Tayama, confesiunea personală era cea mai valabilă ştiinţific şi „sinceră" dintre tehnicile literare; iar din perspectiva conştiinciozităţii cu care a aplicat-o de-a lungul întregii sale cariere, el a încarnat, mai mult decât oricare alt romancier, spiritul adevărat al naturalismului japonez.

Deşi alţi autori au început să reacţioneze împotriva naturalismului la puţină vreme după ce a fost definit şi lansat – în anii imediat următori Războiului Ruso-Japonez – ca mişcare literară de către Shimazaki şi Tayama, ei au împărtăşit de fapt cu scriitorii naturalişti importanta dorinţă comună de a se elibera de constrângerile morale din societatea japoneză şi de a investiga după voie originile comportamentului omenesc. „Esteţii" sau „decadenţii" este numele sub care a devenit cunoscut grupul de autori din care făceau parte Nagai Kafū (1879 – 1959) şi discipolul său, Tanizaki Jun'ichirō (1886 – 1965). Însă, în vreme ce naturaliştii se declarau ştiinţific interesaţi de toate aspectele vieţii, oricât de neînsemnate ar fi ele, esteţi asemenea lui Kafū şi Tanizaki erau preocupaţi în mod explicit de cele mai nesănătoase, hedoniste şi chiar bizare modele de comportament uman.

Nagai Kafū a petrecut anii 1903 – 1908 în Statele Unite şi Franţa. Principala sa reacţie în Statele Unite pare

să fi fost un uşor dezgust faţă de caracterul materialist al vieţii americane, aşa cum l-a văzut el. În Franţa, în schimb, plăcerile vieţii pariziene au intensificat sentimentul ce va deveni cel mai persistent în scrierile sale: nostalgia după comportamentul elegant şi cultivat estetic din trecut.

Întors în Japonia, habitatul natural al lui Kafū a devenit lumea interlopă, iar dorinţa care l-a călăuzit a fost aceea de a recupera ce se mai putea din vechiul stil de viaţă al „lumii plutitoare" din Edo. Ca şi ceilalţi esteţi japonezi, era obsedat de femei – mai ales de tipul gheişei cântând la *samisen* – şi de voluptuoasele plăceri pe care le puteau ele oferi. Mereu nostalgic şi senzual, Kafū pare să fi căutat neîncetat să evadeze din realitatea societăţii japoneze moderne. Deşi şi-a exprimat în particular tulburarea şi indignarea faţă de severitatea cu care guvernul i-a suprimat pe anarhiştii acuzaţi în 1910 de complot împotriva împăratului Meiji, pare puţin probabil ca fuga sa de realitate să fi fost cauzată de vreo profundă deznădejde resimţită în urma restricţiilor impuse libertăţii personale în Japonia. Dimpotrivă, Kafū, robul propriului temperament, şi-a căutat idealurile şi şi-a urmărit fantasmele în trecut. După cum spune Edward Seidensticker: „Clădirile trebuiau să fie în ruine, culturile – bolnave şi pe moarte, dacă nu moarte deja, ca el să le poată admira cu adevărat". 4

Unul dintre cele mai inimoase omagii pe care Kafū le aduce lumii agonizante a vechiului Tokyo este micul roman elegiac *Râul Sumida* (*Sumidagawa*, 1909). E povestea lui Chokichi şi a maturizării sale. Creşterea lui Chokichi este, pentru Kafū, un fenomen trist prin natura sa, deoarece preţul împlinirii e trecerea timpului. Marea mâhnire a lui Chokichi odată cu trecerea tinereţii este pierderea dragei sale, vândută – nu total împotriva propriei voinţe – pentru a deveni gheişă. Chokichi însuşi visează să devină actor de teatru *kabuki* clasic şi să recreeze în viaţă fantasmele poveştilor tradiţionale din trecut. Iată un pasaj care evocă în mod tulburător nu doar intensitatea aspiraţiei lui

Chokichi, ci şi ataşamentul deosebit al lui Kafū faţă de oraşul care i-a câştigat întreaga afecţiune:

Chokichi a remarcat întâmplător pe una dintre casele din împrejurimi o tăbliţă cu numele străzii. Îşi aminti de îndată că era chiar strada despre care se vorbea în *Calendarul florilor de prun*, carte pe care o citise cu pasiune cu puţină vreme în urmă. Oh, suspină el, să fi trăit nefericiţii îndrăgostiţi pe o stradă atât de întunecată şi sinistră? Unele case aveau împrejmuiri de bambus exact ca în ilustraţiile cărţii. Bambusul era uscat, iar tulpinile erau roase la bază de insecte. Chokichi îşi zicea că s-ar destrăma de cum le-ar atinge. O salcie pipernicită îşi sprijinea crengile abia înverzite pe bolta de şindrilă a unei porţi. Pe sub o astfel de poartă trebuie să fi trecut gheişa Yonehachi când, într-o după-amiază de iarnă, s-a dus să-l vadă în taină pe Tânjiro cel bolnav. Şi într-o odaie dintr-o astfel de casă trebuie să se fi aflat celălalt erou, Hanjiro, care, depănând într-o noapte ploioasă poveşti cu stafii, a îndrăznit să prindă pentru prima oară mâna iubitei sale. Pe Chokichi îl cuprinse o ciudată vrajă şi tristeţe. De această ursită se voia stăpânit: blândă, domoală, neaşteptat de rece şi indiferentă. Pe măsură ce aripile închipuirii sale îşi luau zborul, cerul de primăvară părea mai albastru şi mai larg decât altă dată. A prins din depărtare sunetul fluierului coreean al unui vânzător de dulciuri. Ecoul sunetului de fluier în acest loc neaşteptat, zicându-şi strania melodie pe ton grav, stârnea în el o stare de melancolie greu de descris în cuvinte.5

Dar mama văduvă a lui Chokichi (care preda o formă clasică de recitare dramatică) şi unchiul său (un maestru de *haiku*) – două umbre ale trecutului – încearcă să-l convingă să nu intre în teatru, ci să rămână la şcoală. Disperat, Chokichi îşi neglijează sănătatea şi se îmbolnăveşte de febră tifoidă. Pe acest ton melancolic se termină cartea, deşi ni se dau speranţe că unchiul îl va ajuta de-acum pe Chokichi să urmeze cariera de actor. Reflectând la propriul său trecut, unchiul îşi dă seama că

pentru Chokichi, ca şi pentru el însuşi, profesarea uneia dintre artele clasice, precum *haiku* sau *kabuki*, e de preferat alternativei moderne de viaţă extenuantă în afaceri.

Tanizaki Jun'ichirō a fost un scriitor mult mai viguros şi polivalent decât Nagai Kafū. Spre deosebire de Kafū, care era obsedat de viaţa pe cale de dispariţie a oraşului Edo, Tanizaki a scris cărţi pe o mare varietate de subiecte. Unele, bunăoară, sunt plasate în trecutul îndepărtat al Japoniei, în vreme ce altele sunt naraţiuni intime, deseori cu pronunţat caracter erotic; iar altele – precum capodopera sa, *Sasame yuki* (*Ninge uşorf* – sunt evocări ale societăţii japoneze. Pentru mulţi cititori, Tanizaki a fost cel mai decadent dintre scriitorii decadenţi, părere pe care şi-au format-o pe baza comportamentului pronunţat masochist, sexualmente pervers al multora dintre personajele sale.

Eroii lui Nagai Kafū, în cea mai mare parte, n-au făcut decât să folosească femeile ori au profitat de plăcerile pe care le ofereau ele; în scrierile lui Tanizaki însă, bărbaţii se prostituează de bunăvoie şi-şi vând trupul spre lauda frumuseţii feminine. Acest aspect e poate cel mai vizibil în tema recurentă a fetişismului picioarelor. În ultimul – deşi nu şi cel mai bun – roman al său, *Jurnalul unui bătrân nebun* (*Futen roţin nikki*), el descrie patima unui bătrân bolnăvicios, veştejit şi impotent pentru nora sa, fostă dansatoare de cabaret care îi face pe plac în schimbul unor favoruri băneşti. Bătrânul este îndrăgostit în special de picioarele fetei, şi chiar plănuieşte să le ia amprenta pentru a le pune pe piatra sa tombală, pentru a fi astfel mortificat pe vecie sub ele.

O altă temă centrală din opera lui Tanizaki e cunoscutul conflict dintre Orient şi Occident. Pentru ceilalţi japonezi, era vorba despre un conflict între concepţii filosofice sau între spiritualismul oriental şi materialismul occidental; pentru Tanizaki însă, se pare că acesta era în primul rând de ordin estetic. În scrierile sale

de debut, a fost, după cum singur o va regreta mai târziu, excesiv de copleşit de Occident şi modernitatea acestuia. Pe măsură ce se apropia de vârsta de mijloc, el a început să reevalueze şi să aprecieze din nou farmecul Japoniei tradiţionale. Consecvent constantei sale preocupări pentru femei, Tanizaki a tratat cel mai eficient problema întâlnirii dintre valorile orientale şi cele occidentale în romane precum *Unii preferă urzicile* (*Tade kuu mushi*, 1928) 7, în care un bărbat aparent occidentalizat, nefericit în căsnicie şi obişnuit să caute satisfacţii trupeşti la o prostituată eurasiană, se simte din ce în ce mai atras de afectuoasa feminitate de modă veche a unei frumoase din Kyōto, care este amanta socrului său. Pentru acest bărbat, Kaname, amanta O-hisa, deşi abia trecută ea însăşi de vârsta adolescenţei, reprezintă pacea atemporală a trecutului, care ar putea prea bine sluji la dispariţia perplexităţilor şi incertitudinilor vieţii moderne. Una dintre pasiunile concrete ale socrului (numit „bătrânul") este teatrul de marionete, iar comparaţia dintre O-hisa „cea ca o păpuşă" şi marionetele *bunraku* este continuu prezentă. De pildă, participând, la începutul cărţii, la un spectacol teatral împreună cu bătrânul şi iubita lui, Kaname „o privi pe O-hisa. Chipul ei era uşor întors, astfel încât i se vedea linia rotundă, vag molatică a obrazului, asemănătoare celei a unei curtene dintr-o pictură de rulou. Îi compară profilul cu cel al păpuşii Koharu. Ceva din expresia ei molcomă şi somnolentă l-a dus cu gândul la faptul că cele două nu se prea deosebesc una de cealaltă" 8. Mai târziu, cum viaţa conjugală continuă să i se deterioreze, Kaname este invitat de bătrân să meargă cu el şi cu O-hisa într-un pelerinaj la insula Awaji din Marea Interioară, loc faimos pentru teatrul provincial de păpuşi. Bătrânul intenţionează nu doar să-i urmeze pe pelerini şi să asiste la spectacole, ci şi să cumpere o marionetă, produsul unui meşteşug pe cale de dispariţie. Kaname, omul modern, cade întru totul pradă anticului farmec al insulei Awaji şi stilului de viaţă la fel de vechi al tovarăşilor săi de drum:

Bătrânul se întorsese cu oarecare regret mai devreme de la *Muntele Imose*, piesa zilei, el şi O-hisa petrecându-şi seara, de la ora nouă la douăsprezece, cufundaţi în imnuri şi sutre. Imnul punea stăpânire pe mintea lui Kaname alternativ cu imaginea lui O-hisa: cum şi-a început dimineaţa, ajutată de hangiu să-şi pună sandalele de pai, cu încheieturile mâinilor şi gleznele legate cu mătase albă, strălucitoare, după obiceiul pelerinilor. El venise cu ei pentru o seară, unică seară ce se transformase în două, apoi în trei seri. Parţial, desigur, spectacolele de marionete au fost cele care l-au reţinut, dar, fără îndoială, în parte şi interesul său faţă de relaţia dintre bătrân şi O-hisa. O femeie sensibilă, o femeie cu idei nu putea deveni, cu anii, decât mai plictisitoare şi mai puţin atrăgătoare. Astfel încât, fireşte, e mai bine să te îndrăgosteşti de o femeie pe care s-o poţi iubi ca pe o păpuşă. Kaname nu-şi făcea iluzii privind talentul său de a urma exemplul bătrânului; când se gândea însă la treburile din propria famihe, la acea neschimbătoare fizionomie atotştiutoare şi la nesfârşitele neînţelegeri, viaţa bătrânului la Awaji – fixat ca o păpuşă pe scenă, însoţit de o păpuşă şi aflat în căutarea unei vechi păpuşi de cumpărat – părea să sugereze o adâncă pace sufletească, la care ajunsese fără iniţiere şi fără trudă. De-ar putea şi el să-i urmeze exemplul, gândi Kaname.9

Unul dintre cei mai mari scriitori de la sfârşitul perioadei Meiji şi începutul perioadei Taisho, care n-a aparţinut nici unei mişcări sau şcoli literare, este Natsume Sōseki (1867 – 1916). Sōseki s-a specializat în literatura engleză la Universitatea Imperială din Tokyo şi a studiat în Anglia între 1900 şi 1903. A predat apoi pentru o scurtă perioadă la universitate ca succesor al lui Lafcadio Heam, dar şi-a dedicat cea mai mare parte a timpului în ultimii săi ani de viaţă unei prolifice cariere de romancier, ce i-a asigurat înalta poziţie pe care o deţine în literatura japoneză modernă.

Marile teme ale lui Natsume Sōseki au fost

singurătatea şi izolarea omului, în special ale intelectualului japonez al epocii sale, pe care societatea îl văduvise, în deceniile din urmă, de o mare parte a tradiţiei autohtone, preluând într-o asemenea măsură faţada ştiinţifică şi industrială a Occidentului, încât se aruncase într-o adâncă prăpastie spirituală. Sōseki e cel de la care auzim strigătul cel mai îndurerat pentru eşecul „principiilor morale ale Orientului" de a ţine pasul cu „tehnologia Occidentului" în procesul de modernizare a Japoniei. Omul este prin natura sa o fiinţă izolată, dar cât de chinuitor e calvarul singurătăţii sale când o tehnologie impersonală şi străină distruge structura însăşi şi continuitatea societăţii în care trăieşte!

Ocupându-se de subiectul egoului solitar al omului, Sōseki a folosit tehnica confesională familiară a autoanalizei „fictive", atât de agreată de autorii japonezi moderni. În romanele sale cele mai reuşite, bunăoară *Kokoro* (1914), impactul unei astfel de analize are o intensitate aproape copleşitoare. *Kokoro* este povestea prieteniei dintre un tânăr şi un om mai în vârstă (la care se face referire cu apelativul japonez plin de respect Sensei, adică „Magistrul"). Pe măsură ce ni se dezvăluie prietenia dintre cei doi aflăm că o sumbră tragedie se ascunde în trecutul Magistrului, tragedie ce şi-a pus asupra lui amprenta unei viziuni existenţiale totalmente disperate şi mizantropice. Cea de-a doua parte a cărţii este de fapt un roman în roman, prezentat sub forma unei scrisori pe care Sensei o scrie tânărului şi în care mărturiseşte povestea trecutului său. Este relatarea unei poveşti despre un triunghi amoros, în care Sensei e copleşit de un sentiment de vinovăţie pentru, crede el, a-şi fi trădat prietenul şi rivalul şi a-l fi împins la suicid. Mai târziu însă, Sensei ia în considerare posibilitatea ca prietenul său (numit doar K) să fi avut un motiv şi mai disperat de a se sinucide decât eşecul în dragoste:

Mă întrebam: „Să se fi sinucis oare fiindcă idealurile lui sfidau realitatea?" Nu mă puteam însă încredinţa că

prietenul că alesese moartea pentru un astfel de motiv. În cele din urmă, mi-am dat seama că e cu putinţă să-l fi chinuit o singurătate la fel de îngrozitoare ca a mea şi că, vrând să scape cât mai repede de ea, s-a sinucis. Spaima a pus din nou stăpânire pe mine. De atunci, vântul îngheţat al presentimentului că păşisem pe acelaşi drum cu K mă biciuia din vreme-n vreme şi mă-ngheţa până la os.10

De fapt, Sensei îşi ia viaţa după ce încheie scrisoarea-confesiune către tânărul său prieten. Şi o face într-un moment, în anul 1912, de mare suferinţă deopotrivă pentru el şi pentru poporul japonez:

…la mijlocul verii, împăratul Meiji a murit. Simţeam că spiritul epocii Meiji începuse odată cu împăratul şi se sfârşise cu el. Mă copleşea sentimentul că eu şi toţi ceilalţi, crescuţi în acea perioadă, eram lăsaţi de-acum în urmă, să vieţuim ca nişte anacronisme.11

Chiar când cortegiul funerar al împăratului Meiji părăsea palatul imperial din Tokyo, ţara a fost zguduită de veşti senzaţionale. Generalul Nogi Maresuke (1849 – 19153), erou al Războiului Ruso-Japonez, se sinucisese împreună cu soţia sa. Ceea ce conferea informaţiei un caracter ieşit din comun era că generalul se spintecase în străvechea tradiţie *junshi* a samurailor, pentru a-şi urma stăpânul (împăratul) în moarte. Cu cuvintele lui Carol Glück: „La aflarea veştii, părea cu neputinţă ca una dintre cele mai cunoscute personalităţi ale vieţii naţionale din epoca Meiji să fi comis *junshi*. […] Într-o naţiune aflată în toiul celebrării solemne a modernizării sale, cel mai de seamă soldat al ei… a urmat un obicei ce fusese interzis de shogūnatul Tokugawa, ca depăşit, în 1663”. 12

Pentru unii, moartea lui Nogi merita cea mai mare admiraţie, ca dramatică readucere în memorie a valorilor trecutului, ce păreau să se fi pierdut în cursa modernizării. Printre cei mai profund afectaţi se afla Mori Ogai, care, cu începere din acea perioadă, s-a consacrat mai cu seamă elaborării de lucrări despre istoria Japoniei. Astfel încât, în cultura populară, Nogi a ocupat imediat un loc de frunte în

panteonul tinerilor eroi ai Japoniei, alături de luptătorul loialist din secolul al XIV-lea Kusunoki Masashige şi de cei patruzeci şi şapte de *ronin*-i. Alţii, pe de altă parte, au socotit *junshi* la care a recurs Nogi ca pe o umilinţă naţională care contrazicea tot ce se realizase în perioada Meiji. Pentru romancierul Shiga Naoya, despre care vom discuta curând, Nogi a fost „un nebun stupid” (*baka nayatsu*) *13*. Foarte probabil, mulţi japonezi aveau sentimente ambivalenţe faţă de Nogi. Cum spune un jurnalist, „Deşi emoţional ne exprimăm cel mai mare respect [pentru generalul Nogi], raţional regretăm că nu putem să-l aprobăm. Nu putem decât să sperăm că gestul lui nu va umbri pentru multă vreme viitorul moralităţii noastre naţionale” 14.

Să nu credem că toţi scriitorii de la sfârşitul perioadei Meiji şi de la începutul perioadei Taisho erau pesimişti sau sceptici cu privire la valorile unei Japonii moderne. Dimpotrivă, un nou grup de autori – cunoscut sub numele de „Mesteacănul alb”, după titlul revistei *Shirakaba*, pe care au început s-o publice din 1910 – îşi făcuse apariţia pentru a exprima puncte de vedere pozitive şi optimiste despre direcţia pe care o urma societatea japoneză, mai potrivite cu apariţia democraţiei Taisho. Scriitorii din gruparea „Mesteacănul alb” erau în cea mai mare parte tineri din familii marcante; într-adevăr, liderul lor nominal, Mushanokōji Saneatsu (1885 – 1976), descindea din aristocraţia de la Kyōto. Se considerau cosmopoliţi a căror menire era mai degrabă promovarea artei internaţionale decât pur şi simplu a celei naţionale. Mushanokōji se număra printre cei care fuseseră prea puţin impresionaţi de pretinsa semnificaţie a sinuciderii lui Nogi ca reafirmare a spiritului vital care impregnase în mod tradiţional viaţa şi cultura Japoniei.

Scriitorii *Shirakaba* s-au opus concepţiei excesiv de sumbre şi stilului greoi, pe care le considerau drept caracteristici ale naturaliştilor. În locul acestei abordări, ei şi-au afirmat propria credinţă în valoarea pozitivă a

individualismului şi nădejdea că ea se va afirma în Japonia, ca şi pretutindeni. Ei aveau, de asemenea, tendinţa de a propovădui un umanism tolstoian, cochetând într-o măsură sau alta cu idei de egalitate socială. Mushanokōji a mers chiar până la a înfiinţa în Kyūshū, în 1919, un „sat noua, ai cărui locuitori urmau să trăiască într-o pace idilică şi o obştească frăţie. În general însă, umanismul scriitorilor din gruparea „Mesteacănul alb", protejaţi de statutul lor social elitist, era mai mult de ordin intelectual decât practic. Susţinerea cea mai puternică pentru o schimbare socială radicală a venit în această perioadă din partea grupului de scriitori proletari format la începutul anilor 1920, odată cu instituirea marxismului în Japonia.

Pe lângă preocupările lor pur literare, scriitorii din gruparea „Mesteacănul alb" erau activi – prin intermediul revistei lor *Shirakaba* – în promovarea artelor vizuale în manieră apuseană. Era epoca unor mişcări artistice radical noi în Occident, mergând de la expresionism la fauvism şi cubism, iar artiştii japonezi întorşi de la studii în Franţa şi în alte ţări europene au făcut cunoscute la ei în ţară aceste mişcări, dar nu neapărat într-o ordine coerentă. Arta în stil occidental prinsese până la această dată rădăcini ferme în Japonia, având la dispoziţie chiar şi un departament oficial la nivelul Ministerului Educaţiei ce răspundea de organizarea expoziţiilor naţionale de artă. Unul dintre susţinătorii importanţi ai acestui departament a fost Kuroda Seiki, pictorul de orientare impresionistă care, după cum am remarcat, contribuise activ în ultimii ani ai secolului al XIX-lea la răspândirea artei occidentale în Japonia. Asemenea omologilor lor europeni contemporani, artiştii instituţionali din Japonia au fost şocaţi de radicalismul extrem – bunăoară, de utilizarea fauvistă a culorilor brute, „barbare" şi de reducerea cubistă a artei la linii şi planuri geometrice – şi au căutat să excludă lucrări bazate pe astfel de tehnici şi principii din expoziţiile naţionale patronate de Ministerul Educaţiei. Reacţia artiştilor de avangardă japonezi a fost de a se retrage din

afilierea la establishment şi de a alege căi personale de afirmare, formând asociaţii pentru studiu şi organizare de expoziţii.

În istoria artei occidentale, perioada critică de tranziţie de la impresionismul secolului al XIX-lea la mişcările radicale care s-au ramificat în arta modernă din secolul XX a fost marcată de pictura postimpresioniştilor: Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Aceştia recunoscuseră limitele impresionismului, care se concentra mai cu seamă pe chestiunile optice şi pe „redarea naturii aşa cum este ea văzută în realitate”, şi au căutat, prin metode personale, un conţinut sau un sens nou în artă, altele decât pura reprezentare picturală. Astfel, opera lui Cézanne a dus la cubism, cea a lui Van Gogh la expresionism, iar a lui Gauguin la diferite forme de primitivism (inclusiv fauvism).15 Artiştii şi intelectualii de avangardă japonezi de la începutul secolului XX nu erau prea sensibili la deosebirile dintre o şcoală sau o mişcare artistică apuseană modernă sau alta. Ei par să fi reacţionat mai degrabă la anumite opere de artă şi, mai ales în cazul postimpresioniştilor, la artiştii înşişi. Individualismul intransigent al unor personalităţi ca Van Gogh sau Gauguin şi faptul că erau gata, pentru a-şi urma idealurile personale, să refuze orice convenţie artistică şi socială i-au impresionat profund pe admiratorii lor japonezi. Un astfel de individualism – neobişnuit în Occident şi aproape total străin tradiţiei nipone – i-a atras în mod deosebit pe cei din gruparea „Mesteacănul alb”, cu sentimentele lor cosmopolite, şi a fost una dintre temele cele mai promovate în eseurile despre artă ce apăreau în revista *Shirakaba*.

Un scriitor de importanţă majoră asociat cu gruparea „Mesteacănul alb” – deşi nu avea în comun cu Mushanokôji decât faptul că erau prieteni de o viaţă – este Shiga Naoya (1883 – 1971). Reputaţia deosebită a lui Shiga se bazează pe o producţie literară destul de redusă, alcătuită mai cu seamă din nuvele şi un roman de mare întindere, cu titlul

Trecerea nopţii întunecate (*Anya kôro*) 16. Acesta din urmă este însă o capodoperă, probabil cea mai reuşită creaţie japoneză din categoria romanului la persoana întâi.

Principalul subiect al lui Shiga a fost invariabil propria persoană. Aşa cum subliniază un bine-cunoscut critic japonez: „... nimeni n-a abordat cu atâta scrupulozitate ca el tehnica romanului personal (*shishôsetsu*, romanul la persoana întâi), în care logica vieţii cotidiene devine logica creaţiei literare" 17. Această idee a logicii vieţii cotidiene poate fi observată în *Trecerea nopţii întunecate*, care n-are intrigă în sensul propriu al cuvântului, ci este pur şi simplu nararea a câţiva ani din viaţa unui tânăr scriitor, Kensaku. împrejurările şi evenimentele din carte nu sunt identice cu cele din viaţa lui Shiga, dar sunt asemănătoare; iar personajul Kensaku, după cum afirmă William Sibley în monografia sa *Eroul lui Shiga*, este prototipul personajului principal masculin din toate scrierile lui Shiga.

Asemenea lui Shiga însuşi, Kensaku nu este în mod special un intelectual. El este mai degrabă o persoană absorbită de propriile sentimente – de temeri, presimţiri şi fantasme. Are sumbre bănuieli, bunăoară, despre naşterea sa, care se dovedesc întemeiate când fratele său îi dezvăluie că presupusul său părinte nu e cu adevărat tatăl său; are amintiri incestuoase despre mama sa, care murise când el era copil; este cuprins de nelinişte când soţia sa, aproape accidental, are o scurtă aventură cu vărul ei. Frământările privind infidehtatea soţiei duc la un incident şocant într-o gară. Din cauza lui Naoko, soţia lui Kensaku, cei doi ajung târziu în gară, iar Kensaku, cuprins de furie, se repede şi sare în tren în timp ce acesta se pune în mişcare:

...Naoko a luat-o la fugă pe lângă tren, spre uşa unde stătea Kensaku. Trenul nu înainta mai repede ca un om aflat în mişcare.

— Proasto! strigă Kensaku. Du-te acasă!

— Dar pot să mă sui! Dacă-mi dai mâna, pot să urc

fără nicio problemă! Ea trebuia să alerge mai repede acum, ca să se ţină după tren. Se uită la Kensaku cu o privire rugătoare.

— E prea periculos! Du-te acasă!

Naoko, nevoind să se lase păgubaşă, se prinse de mâner. Pe jumătate trasă de tren, ea reuşi în cele din urmă să pună un picior pe treaptă şi apoi să urce. Chiar în acea clipă, mâna liberă a lui Kensaku scăpă, ca într-o acţiune reflexă, şi o lovi pe Naoko în piept. Ea căzu pe spate, se rostogoli sub efectul impulsului, apoi rămase nemişcată, cu faţa-n sus.18

Naoko e rănită uşor, dar Kensaku rămâne să se întrebe ce soi de demon a pus oare stăpânire pe el şi l-a îndemnat să facă un lucru atât de înfiorător:

Nu putu găsi niciun răspuns, decât că avusese un soi de criză. Fusese norocos că lui Naoko nu i se-ntâmplase nimic grav. Viitorul relaţiei lor în urma faptei sale? – nici nu-ndrăznea să se gândească.19

Perioada Taisho, în general, şi anii ce au urmat Primului Război Mondial, în special, au fost martorii apariţiei unei adevărate culturi de masă sau populare în Japonia. Progresele înregistrate în dezvoltarea transportului public, a comunicaţiilor, a educaţiei superioare, a activităţii editoriale şi jurnalismului s-au aflat printre factorii care au contribuit la sporirea posibilităţilor, mai cu seamă pentru orăşenii din clasa de mijloc, de a lua parte la o nouă „viaţă culturală” modernizată. Asemenea multor mişcări în interesul civilizaţiei şi culturii din prima parte a epocii Meiji, numeroase aspecte ale acestei preocupări de viaţă culturală de după Primul Război Mondial par să fi fost ceva mai mult decât frivole imitaţii ale obiceiurilor şi modelor occidentale. Adăugarea a una sau două camere decorate şi mobilate în stil occidental putea, de pildă, să transforme o simplă casă într-o „locuinţă culturală”. Iar, în timp ce „fetele moderne” puteau fi văzute plimbându-se în cartierul Ginza cu părul permanent şi tivul scurtat, „băieţii moderni” aveau părul

„dat pe spate” şi ochelari cu rama neagră marca Harold Lloyd (fig. 67). Chiar şi marele cutremur din 1923, care a făcut prăpăd în oraşul Tokyo, a ajutat, ironia sorţii, la progresul culturii populare; căci în procesul de reconstrucţie a localităţii s-a avut în vedere sporirea numărului de baruri, cafenele şi alte locuri de petrecere a timpului liber şi de divertisment, unde generaţia „modernă” putea să se întâlnească şi să „socializeze”.

Spre deosebire de epoca civilizaţiei şi culturii, când Occidentul a reprezentat un fel de captivantă, dar tulburătoare utopie şi când relativ puţini oameni puteau beneficia cu adevărat de ea, evoluţia culturii

Fig. 67. Portretul unei „fete moderne” (*moga*) din perioada Taisho, de Wada Seika, anii 1930 (*Academia de Arte din Honolulu, achiziţie din 1994* [7544.1])

de masă în anii 1920 a influenţat realmente (prin definiţie) toată Japonia şi a dat, de asemenea, naştere în spiritul japonez unei perspective mai cosmopolite şi unui

mai puternic simţământ internaţionalist, pe care nu-l avusese niciodată înainte. Poate că cel mai mare stimulent pentru acest sentiment internaţionalist a fost avântul pe care l-au cunoscut în această perioadă sporturile străine. Baseballul american a devenit manie naţională şi aşa a rămas şi în Japonia zilelor noastre, iar sporturile de agrement, precum golful şi tenisul, au câştigat şi ele în popularitate. Mai mult decât atât, atleţii japonezi s-au făcut remarcaţi la competiţiile olimpice. Performanţele înotătorilor japonezi la Jocurile Olimpice de la Paris din 1924 au deschis calea construirii unei serii de bazine de înot în şcolile de stat.

Deşi nu totdeauna folosit în scopuri educative, fonograful şi radioul au contribuit foarte mult la noua răspândire a culturii, mai ales prin punerea pentru prima oară la dispoziţia tuturor japonezilor a muzicii occidentale. Printre *interi*, „intelectuali”, devenise la modă să se discute, bunăoară, despre meritele interpretative ale unui Kreisler sau ale unui Caruso.

Literatura a participat şi ea la lărgirea perspectivelor culturii de masă, iar activitatea scriitoricească din perioada următoare Primului Război Mondial a fost remarcabilă prin diversitate. Dacă se poate vorbi de un sentiment comun printre scriitorii anilor 1920, acesta a devenit şi mai explicit decât înainte vreme prin individualism.20 Aceasta a fost perioada de strălucire a democraţiei Taisho şi a ideologiei liberale de factură occidentală în Japonia, când mulţi scriitori au căutat în mod sincer să-şi pună întrebări fundamentale despre individ într-o societate modernă. Şi totuşi societatea japoneză rămânea în mare măsură neindividualistă, mulţi scriitori, ca şi precursorii lor din şcoala naturalistă, părând să se intereseze mai mult de *individ* (*kosei*) decât de *individualismul* autentic (*kojin-shugi*). Genul dominant al romanului, cel la persoana întâi, rămăsese, înainte de toate, modalitatea principală de explorare mai curând a egoului individual (de obicei al autorului) şi a

particularităţilor lui decât a relaţiilor sale cu societatea în general.

Încă din cele mai vechi timpuri, japonezii au arătat un viu interes pentru poveşti ciudate şi macabre şi au acumulat o bogată literatură de acest gen; aceste poveşti erau preluate din numeroase surse, inclusiv din legende chinezeşti despre miracole budiste şi din naraţiuni autohtone. În epoca modernă, autorul care a făcut apel în cea mai mare măsură la genul de povestiri bizare şi macabre este Akutagawa Ryunosuke (1892 – 1927). Tânăr bolnăvicios, dar intelectualmente precoce.

Akutagawa a obţinut rezultate strălucite de-a lungul întregului său parcurs şcolar, ceea ce i-a îngăduit obţinerea, în 1916, a diplomei de absolvent al Facultăţii de Literatură Engleză din cadrul Universităţii Imperiale din Tokyo. Atât de vaste erau cunoştinţele de literatură şi erudiţia lui (mai cu seamă în filosofie) privind China, Japonia şi Occidentul, încât unul dintre contemporanii săi chiar l-a declarat drept omul cu cele mai vaste lecturi din generaţia sa.21 Akutagawa şi-a publicat prima nuvelă într-o revistă literară în 1914, urmând ca pentru restul scurtei sale vieţi să se concentreze mai ales asupra acestui gen literar. Un recent comentator a sugerat cu privire la opera lui Akutagawa că artistul european care i-ar fi putut ilustra cel mai bine scrierile ar fi fost Aubrey Beardsley. Ca şi Beardsley, Akutagawa avea „o tehnică fără pereche", furniza „o abundenţă de detalii decorative" şi „iubea mult grotescul".22

Modul fascinant în care Akutagawa tratează vechi poveşti, utilizate drept materie pentru naraţiunile sale, constă nu doar în stilul narativ viguros în care le prezintă, ci şi în excepţionala sa ingeniozitate de a sonda adâncimi psihologice – deseori surprinzând în mod bizar – ce se pot afla dincolo de învelişul naraţiunii. Akutagawa este cel mai bine cunoscut în Occident prin nuvela *Rashōmon*, despre care vom discuta în capitolul următor, când ne vom referi la versiunea ei cinematografică, realizată de Kurosawa

după cel de-al Doilea Război Mondial. Acum, aş dori să exemplific literatura lui Akutagawa prin *Kesa şi Morito* (*Kesa to Morito*, 1918), povestea medievală a unui samurai, Morito, a cărui pasiune pentru deja căsătorita frumuseţe Kesa de la Curte are drept urmare înfricoşătoarea faptă a uciderii ei involuntare.23 Nuvela lui Akutagawa prezintă punctul culminant al poveştii: Morito, orbit de iubire, a forţat-o pe Kesa să fie de acord să aranjeze lucrurile în aşa fel încât el să-i ucidă soţul noaptea, în timp ce acesta doarme; de fapt, Kesa se culcă în locul soţului ei, şi astfel rezolvă groaznica dilemă în care se afla, lăsându-l pe Morito s-o ucidă pe ea în locul lui. Dar Akutagawa lansează posibilitatea ca gândurile celor doi îndrăgostiţi despre noaptea aceea să fi fost mult diferite faţă de ce ne-am putea noi imagina:

Morito: M-a mânat doar dorinţa trupească. Nu regretul că nu m-am culcat cu ea niciodată. Era o poftă nemăsurată, brută, pe care-ar fi putut-o satisface orice femeie. Niciun bărbat însoţindu-se cu o prostituată n-ar fi fost atât de grosolan.

Oricum, din astfel de motive am făcut în cele din urmă dragoste cu Kesa. Sau, mai degrabă, m-am străduit să fac. Iar acum revin la prima mea întrebare – nu, nu e nevoie să continui să mă-ntreb dacă o iubesc sau nu. Uneori, o urăsc. Mai ales după ce se terminase totul, iar ea se lungea acolo plângând…

când o trăgeam spre mine, mi se părea mai dezgustătoare chiar şi decât mine. Părul încâlcit, machiajul întins de sudoare – totul lăsa să i se vadă urâţenia sufletească şi trupească. Dacă până atunci o iubisem, în acea zi iubirea mi s-a spulberat pentru totdeauna. Sau, dacă n-o iubisem, a fost ziua când mi s-a strecurat în suflet un sentiment nou, de ură. Când te gândeşti că-n noaptea asta, de dragul unei femei pe care n-o iubesc, am să omor un bărbat pe care nu-l urăsc!…

Dispreţuiesc această femeie. Mi-e teamă de ea. O detest. Şi totuşi… poate fiindcă o iubesc.

Kesa: „În cele din urmă, mi-am dat carcasa – trupul – soţului, un bărbat pe care nici măcar nu-l iubesc, un libidinos care mă urăşte şi mă dispreţuieşte! N-am fost în stare să suport îndoliata-mi singurătate a frumuseţii pierdute? Încercat-am oare s-o fac dispărută în momentul de delir când mi-am îngropat faţa-ntre braţele sale? Sau, de nu, să fi fost oare şi eu frământată de pofte murdare ca ale lui? Chiar şi numai gândul e o ruşine pentru mine! O ruşine! O ruşine! mai ales când mi-a dat drumul, şi trupul mi-a fost liber din nou, ce dezgustată am fost!…

Sub pretextul că mă sacrific pentru soţul meu, nu vreau oare, de fapt, să mă răzbun pentru ura bărbatului faţă de mine, pentru batjocura, afurisita sa patimă oarbă? Da, sunt sigură. Privindu-l în faţă, mi-a dispărut strania bucurie a clarului de lună, iar inima mi-a îngheţat de amărăciune. N-o să mor pentru soţul meu – o să mor pentru mine însămi…

Să fie oare vântul? Când mă gândesc că tot acest chin se va sfârşi la noapte, simt o imensă uşurare. Mâine, lumina cea rece a zorilor va cădea pe cadavrul meu decapitat. Când îl va vedea, soţul meu – nu, nu vreau să mă gândesc la el. Mă iubeşte, dar eu nu pot răspunde iubirii sale. Am iubit un singur bărbat, iar în noaptea asta iubitul meu mă va ucide. Chiar şi lumina lămpii e orbitoare… în acest ultim – plăcut – supliciu.24

Sinuciderea lui Akutagawa în 1927 în urma unei supradoze de somnifere a fost unul dintre evenimentele cele mai răsunătoare ale timpului. Suferea de multă vreme de diverse afecţiuni fizice şi de crize de depresie; poate că a fost chiar schizofrenic. Cu toate acestea, evidenta preocupare faţă de moarte şi modul premeditat în care şi-a plănuit-o i-a înfiorat pe mulţi, fiind tradusă mai mult drept o profundă disperare intelectuală şi afectivă. În însemnarea pe care a lăsat-o când şi-a luat viaţa, Akutagawa s-a referit doar la un sentiment de „vagă anxietate”, dar alţii au ales să-i interpreteze gestul, pe de o parte, în termeni sociali mai largi (bunăoară, ca protest

împotriva vacuităţii morale a vieţii din perioada Taisho şi de la începutul perioadei Showa25), şi, pe de altă parte, ca inevitabil rezultat final al abordării predominant negative a actului creaţiei, observabil la atâţia scriitori japonezi moderni. Dacă acceptăm această din urmă teză, pe Akutagawa îl putem socoti ca model pentru sinuciderea, în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial, a lui Dazai Osamu şi Mishima Yukio.

Dacă în momentul morţii lui Akutagawa exista conştiinţa vacuităţii morale în lumea literaturii, un grup de scriitori care ar trebui cel puţin creditat că a încercat s-o umple a fost cel al proletarilor de orientare comunistă. Partidul Comunist Japonez, fondat în 1922, provenea din ramura anarhosindicalistă radicală a mişcării socialiste, care s-a făcut cunoscută în primul deceniu al veacului, fiind nimicită în urma pretinsului complot din 1910 de asasinare a împăratului Meiji. Am văzut că, în ciuda condiţiilor aparent favorabile dezvoltării radicalismului după Primul Război Mondial, realizările aripii stângi în ansamblu au fost modeste în Japonia. Partidul comunist mai cu seamă s-a confruntat încă de la început cu mari dificultăţi. Nu cea mai mică dintre acestea a fost incapacitatea membrilor săi de a se pune de acord asupra unor chestiuni de ordin ideologic. Unii marxişti, bunăoară, afirmau că, întrucât guvernul japonez reprezintă un regim capitalist dominat întru totul de burghezie, ar trebui făcute eforturi pentru grăbirea răsturnării sale de către proletariat. Alţii insistau asupra faptului că Japonia nu cunoscuse revoluţia burgheză şi că, înainte de a se lua în considerare luarea puterii de către proletariat, ar trebui eliminate numeroasele elemente feudale ale societăţii japoneze. O altă chestiune majoră pentru marxiştii japonezi era cum să interpreteze rolul imperialismului în Asia de Est. Lenin, în teza sa despre Asia Orientală, concepută în principal pentru China, a definit imperialismul drept principalul duşman al popoarelor asiatice şi a apelat la comunişti să coopereze cu mişcările

naţionaliste ale burgheziei democrate (de pildă, Kuomintangul lui Chiang Kai-shek, în China), în vederea expulzării imperialiştilor străini. Dat fiind însă că japonezii figurau ei înşişi în acel moment printre marii imperialişti din Asia de Est, teza lui Lenin avea puţină aplicabilitate la ţara lor.

Chiar dacă ar fi existat congruenţă la nivel ideologic, mişcarea comunistă nu avea practic nicio şansă în Japonia antebelică, deoarece sentimentele populaţiei erau ostile, iar severitatea autorităţilor – în stare de veghe permanentă. Spre anii 1930, odată cu creşterea implicării Japoniei în aventurismul militar pe continent, mişcarea a fost anihilată fără milă.

În ciuda eşecului mişcării comuniste înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, marxismul s-a definit drept un credo cu un puternic mesaj intelectual pentru japonezi. Una dintre dificultăţile sale majore pare să fi provenit, într-adevăr, din faptul că era monopolizată de intelectuali şi nu era efectiv prezentată muncitorilor în mod practic, programatic. Între sfârşitul anilor 1920 şi începutul anilor 1930, scriitorii proletari au alcătuit şcoala dominantă în literatură – şi, chiar dacă am putea considera acest lucru drept explicaţia pentru nivelul în general scăzut al literaturii de la acea vreme, el este şi dovada că această şcoală a reuşit să însufleţească imaginaţia anumitor persoane atât prin învăţătura marxistă conform căreia relaţiile sociale pot fi analizate în termeni ştiinţifici, materialişti, cât şi prin visul marxist că proiectul utopic al muncitorilor e situat undeva în viitor.

Vasul-fabrică de conserve (*Kani kosen*, 1929) a lui Kobayashi Takiji e considerată drept una dintre cele mai reuşite opere ale literaturii proletare, iar un fragment din aceasta va pune în evidenţă genul de propagandă primitivă ce reiese inevitabil dintr-o scriitură stimulată de un asemenea zel ideologic. Cartea relatează despre o ambarcaţiune comercială ce operează în largul apelor din zona Kamceatka, comandată de un căpitan neînchipuit de

opresiv, căruia nu-i pasă deloc de bunăstarea şi viaţa echipajului său. Când vasul eşuează în Kamceatka, marinarii întâlnesc un grup de ruşi, dintre care unul li se adresează prin intermediul unui interpret chinez care vorbea stricat japoneza:

— Voi, desigur, n-aveţi bani.

— Aşa e.

— Sunteţi săraci.

— Aşa este.

— Deci voi proletari. Înţelegi?

— Da.

Rusul, zâmbind, începu să meargă-n sus şi-n jos. Uneori, se oprea şi se uita la ei.

— Bogătanul îţi face aşa (strângându-l de gât). Bogătanul se-ngraşă şi se tot îngraşă (umflându-şi burta). Voi deloc bine, voi deveniţi săraci. Înţelegi? Japonia nu bine. Muncitorii – aşa (îşi lungeşte faţa, ca s-o facă pe bolnavul). Oamenii care nu muncesc – aşa (păşind dispreţuitor).

Tinerii pescari se uitau la el şi se amuzau.

— Aşa e, aşa e, ziceau ei şi râdeau.

— Muncitorii – aşa. Cei ce nu muncesc – aşa (repetând aceleaşi gesturi). Aşa – nu bine. Muncitorii – aşa! (de data asta, exact invers: îşi umflă pieptul şi păşeşte cu mândrie). Cei ce nu muncesc – aşa! (făcând pe cerşetorul neputincios). Asta – foarte bine. Înţelegi? Ţara aia, Rusia. Numai muncitorii – aşa! (cu mândrie). Rusia. La noi, nu-s oameni care nu muncesc. Nu – oameni vicleni. Nu – oameni care să te strângă de gât. Înţelegi? Rusia nu e câtuşi de puţin ţară groaznică. Ce spune lumea – doar minciună.26

Unul dintre mijloacele cele mai populare ale culturii de masă în anii 1920 a fost cinematograful. Primul film străin a fost prezentat în Japonia în 1894; câţiva ani mai târziu, japonezii au început să facă filme pe cont propriu; iar, până în perioada de după Primul Război Mondial, studiourile japoneze au produs un flux constant de filme

pentru a răspunde cererii crescânde a cinematografelor apărute pretutindeni în ţară. Primele filme comerciale produse în Japonia nu erau mai mult decât înregistrări de producţii scenice *kabuki* sau – varianta lor modernă – *shimpa*. În lipsa unor metode inovatoare, popularitatea acestor filme cu audienţă a depins în mare măsură de competenţele emoţionale ale „naratorilor” (*benshi*) care descriau ce se vede pe ecran.

Deşi puţini japonezi îşi mai amintesc azi de arta „naratorilor”, *benshi* din epoca filmului mut erau socotiţi la vremea lor drept interpreţi de marcă, unii dintre ei atingând o faimă de star comparabilă cu cea a marilor actori de cinema. Nu există ceva analog unui *benshi* în istoria cinematografului apusean. Proprietarii occidentali de cinematografe au încercat în anii de început ai acestei arte să folosească naratori aşezaţi lângă ecran, dar metoda relatării pe viu a ceea ce se petrece în imaginile lipsite de sunet nu s-a dovedit niciodată populară în rândurile publicului occidental.

Caracterizaţi de un cercetător drept „poeţi ai întunericului” pentru rolul lor în istoria filmului japonez, 27 *benshi* aveau misiunea să explice întâmplările şi acţiunea filmelor mute şi, mai mult decât atât, să le insufle emoţie, „să le dea viaţă”. Un *benshi* talentat putea, în limbaj teatral, să eclipseze filmul însuşi, să-i atragă pe spectatori mai degrabă spre audiere decât spre vizionarea ecranului.

Majoritatea filmelor produse pentru a răspunde cerinţelor de divertisment de masă în anii 1920 aveau, în mod evident, prea puţine merite artistice; multe erau *chambara*, un soi bombastic de „mânuire a sabiei” în maniera samurailor, echivalent al westernului american stereotip. Cu toate acestea, unii au căutat să creeze opere originale şi au devenit deschizători de drumuri ai unei tradiţii a cinematografului cu mesaj, ce a căpătat o binemeritată recunoaştere internaţională în anii din urmă, mai ales pentru modul în care regizorii japonezi au folosit

cinematografia ca mijloc de exprimare a rafinatelor lor gusturi estetice.

Caracteristica fundamentală a cinematografului este, în mod evident, vizualitatea sa, iar istoria filmului este, într-o largă măsură, istoria modului în care regizorii au dezvoltat metode de exploatare maximă a implacabilului realism al „ochiului camerei”. Pentru japonezi, cu excepţionala lor sensibilitate pentru natură şi pentru existenţa umană dusă în consonanţă, iar nu împotriva ei, cinematograful s-a dovedit un mediu artistic pe deplin concordant cu felul lor de a fi. Nicăieri nu e mai evident acest fapt ca în utilizarea timpurie a filmului de către regizorii japonezi în vederea observaţiei sociale *in shomin-geki* (drame populare sau domestice), care se ocupă de viaţa cotidiană a oamenilor obişnuiţi din pătura inferioară a clasei de mijloc. Spre deosebire de cea mai mare parte a publicului altor culturi, care n-ar considera astfel de vieţi interesante decât dacă sunt implicate în evenimente dramatice, japonezii par fascinaţi de pulsul şi mersul vieţilor înseşi. Nu e nevoie de mari crize; pentru gustul japonez e suficient să se arate cum se comportă cu adevărat oamenii împreună, şi îndeosebi în contextul relaţiilor familiale. Ne vom ocupa mai pe larg de tema dramei domestice în capitolul următor, când vom discuta despre filmele lui Ozu Yasujiro, cel mai de seamă regizor al genului. Putem însă vedea aici cât de potrivit este filmul – mai degrabă decât scena – pentru prezentarea de *shomin-geki*. Căci *shomin-geki* este înainte de toate un gen de dramă despre viaţa oamenilor, desfăşurată în parametrii ei fireşti, parametri pe care scena nu-i poate reproduce în mod adecvat. Filmele lui Ozu au fost criticate de anumiţi occidentali ca fiind prea lungi şi plictisitoare. Şi totuşi tocmai examinarea liniştită, lipsită de grabă, a lucrurilor e cea care se adresează spectatorilor japonezi, cărora le lasă impresia că văd viaţa aşa cum este ea în realitate, şi nu prin incoerente treceri în revistă. Timpul trece, anotimpurile se schimbă, totul cu zbucium minim: iată

esenţa vieţii.28

Spre deosebire de înflorirea pe care a cunoscut-o cinematograful în Japonia, eforturile din primii ani ai secolului XX de a realiza un teatru sau o artă dramatică japoneză modernă (*shingeki*) n-au dat rezultate comparabile marii faime şi succesului comercial al teatrului contemporan din Apus. Cele două principale curente ale mişcării *shingeki* datează de la întemeierea, în 1906, a Asociaţiei Literare (*Bungei Kyokai*) – unul dintre fondatorii acesteia fiind romancierul şi criticul Tsubouchi Shōyō – şi, în 1909, a Teatrului Liberal (*Jiyu Gekijo*) al lui Osanai Kaoru (1881 – 1928). Tsubouchi considera *shingeki* drept parte a tentativei globale – făcută la mijlocul epocii Meiji – de a reforma literatura şi teatrul japonez în general; ne amintim, în această fază a carierei sale, în principal de experimentele lui privind combinarea unor scene din Shakespeare cu piese *kabuki* în cadrul aceluiaşi spectacol. Osanai şi partizanii săi, pe de altă parte, au respins complet formele teatrale tradiţionale japoneze, cu amestecul lor caracteristic de muzică, dans şi acţiune, în favoarea teatrului reprezentaţional, esenţialmente „vorbit", din Occidentul modern. După cum a observat un cercetător:

Discipolii entuziaşti ai lui Osanai, care au ajuns să-şi asume conducerea aproape exclusivă a lumii *shingeki* din turnătoarele decenii, îi considerau pe Shakespeare şi pe clasicii occidentali dinainte de Ibsen la acelaşi nivel cu *no* şi *kabuki*. Ei considerau că aceşti autori şi aceste genuri de teatru aparţin unei lumi fără legătură cu problemele vitale ale omului modern – lume în care dansul, muzica, stilul şi profesionalismul actorilor pot oferi delectare de factură comercială pentru neintelectuali, dar nu dezbateri şi mesajul unei noi lumi viitoare pentru intelectuali, în vederea modernizării rapide a ţării.29

Osanai şi avangarda *shingeki* au subscris cu entuziasm la mişcarea literară naturalistă, ce cunoştea maxima ei popularitate în Japonia când şi-au început ei

activitatea; ei sperau că aceasta le va da posibilitatea să redea cu acurateţe ştiinţifică viaţa, aşa cum era trăită ea în realitate. Romancierul Tanizaki Jun'ichirō – el însuşi un antinaturalist – a făcut următoarea observaţie cu privire la avântul pe care l-a cunoscut naturalismul în epocă: „Tirania naturalismului era atât de feroce „că orice scriitoraş de rând putea obţine recunoaştere literară dacă scria o poveste naturalistă". 30 Iar un actor *shingeki* a mărturisit că naturalismul însemna atât de mult pentru el şi colegii săi actori, încât ar fi fost gata să-şi dea viaţa pentru el.31

Pentru Osanai, naturalismul era comparabil cu modernismul şi, din dorinţa sa intensă de a rupe cu trecutul teatral din Japonia, le-a spus celor din mişcarea *shingeki* să „ignore tradiţia" şi să se consacre teatrului naturalist (adică modern) din Occident. El chiar a sugerat ca japonezii, cel puţin pentru o vreme, să-şi îndrepte întreaga atenţie asupra traducerii şi reprezentării de piese occidentale contemporane, mai ales ale lui Ibsen, Cehov şi Gorki. Dintre toţi, Ibsen a devenit idolul teatrului *shingeki* al lui Osanai, iar, la întrunirile unui club consacrat studierii teatrului ibsenian, membrii – se spune – au declarat că, „din iubire faţă de Ibsen, chiar şi la Shakespeare s-ar putea renunţa ca la un nepriceput" 32.

Pe lângă eforturile lui Osanai şi ale altora de a dezvolta teatrul modern, asistăm la începutul veacului XX la măsuri prin care s-a încercat aducerea în Japonia a teatrului musical modern şi a operei.33 Prima operă occidentală pusă în scenă în Japonia a fost *Orfeu şi Euridice* de Glück, prezentat la Teatrul Imperial din Tokyo în 1911. La puţin timp după aceea, coregraful italian Giovanni Vittorio Roşi a fost angajat pentru a ajuta la promovarea operei în rândurile spectatorilor japonezi. Dar eforturile sale şi eforturile altora se loveau constant de o puzderie de dificultăţi, între care una dintre cele mai grave era absenţa unor voci bune, formate. Pentru o vreme, un grup de companii de operă cunoscut sub numele de

Operele Asakusa (deoarece îşi concentraseră activităţile în cartierul de agrement Asakusa din Tokyo) s-au bucurat de succes, prezentând opere rescrise şi remodelate, ca să fie atrăgătoare pentru gustul japonez. Steaua companiilor a apus însă în anii 1920, pe măsură ce spectatorii au devenit din ce în ce mai buni cunoscători ai muzicii occidentale (datorită, în mare parte, debutului radiodifuziunii) şi avuseseră, de asemenea, ocazia să asiste la spectacole de operă adevărate ale unor trupe din Occident care, până la acea dată, vizitaseră regulat Japonia. Apariţia filmelor sonore, inclusiv a musicalurilor, a contribuit şi ea la declinul Operelor Asakusa.

O altă strădanie majoră în dezvoltarea teatrului musical în Japonia a fost lansată prin fondarea în 1913, de către importantul om de afaceri şi, o viaţă întreagă, entuziast iubitor de teatru Kobayashi Ichizo (1873 – 1957), a trupei feminine de musical – numită şi teatru de revistă – Takarazuka. Parţial, teatrul de revistă Takarazuka reprezenta o încercare de aliniere la mişcările în curs de la sfârşitul perioadei Meiji şi începutul epocii Taisho, în vederea promovării drepturilor femeii şi a atragerii lor în activităţi care fuseseră până atunci aproape exclusiv masculine, precum teatrul. Kobayashi, care năzuia să creeze un teatru musical sănătos şi modern, „pentru popor” (*kokumin-geki*), a încercat să îmbine muzica occidentală cu elemente teatrale japoneze tradiţionale, extrăgând teme, bunăoară, din *Povestea lui Genji* şi *Madama Butterfly*. Unele reprezentaţii ale Takarazuka erau inspirate din comediile musical hollywoodiene; altele erau spectacole de revistă, care cuprindeau arii de operă, cântece populare la modă pe plan internaţional şi cântece din folclorul japonez.

La început, spectacolele teatrului de revistă Takarazuka erau realizate de artiste amatoare, dar Kobayashi a orientat trupa spre profesionalism prin înfiinţarea, în 1919, a Academiei de Muzică din Tokyo, pentru a asigura tinerelor instruire în arta cântecului şi

dansului, în primii ani, teatrul de revistă a menţinut *un* spirit de echipă solid şi a pus stavilă tendinţei unor artiste de a ieşi în evidenţă drept staruri. La sfârşitul anilor 1920 însă, *star sistem-vi* s-a impus, însoţit de un erotism aparte în cadrul reprezentaţiilor, care amintea de *kabuki* (deşi centrat mai degrabă pe femei decât pe bărbaţi), căci trupa Takarazuka era divizată în actriţe care jucau roluri masculine (*otokoyaku*) şi actriţe care jucau roluri feminine (*musumeyaku*). Actriţele „bărbaţi" mai cu seamă au devenit staruri recunoscute ca „frumuseţi în haine bărbăteşti" 34. Kobayashi a vrut să aducă bărbaţi în trupă, dar încercările sale s-au soldat cu insuccese. Rămânând în întregime feminin, teatrul de revistă Takarazuka şi-a asigurat locul în istoria teatrului japonez şi continuă să fie apreciat şi astăzi.

Am remarcat că, în domeniul literaturii, scriitorii naturalişti japonezi se interesau aproape în exclusivitate de analiza individului şi neglijau, în cea mai mare parte, să urmeze exemplul naturaliştilor europeni de a aborda şi domeniul observaţiei şi al criticii sociale. Dimpotrivă, participanţii naturalişti din cadrul mişcării *shingeki* au adus mai degrabă societatea, nu individul, în centrul atenţiei şi au manifestat în gândirea lor socială puternice înclinaţii de stânga. Acest aspect a devenit cât se poate de evident la sfârşitul anilor 1920 şi în anii 1930, când *shingeki* devenise atât de deschis „proletară", încât a sfârşit prin a fi atacată de noii lideri militarişti ai Japoniei. Relativa lipsă de succes a teatrului *shingeki* înainte de cel de-al Doilea Război Mondial poate fi atribuită, prin urmare, mai multor cauze: incapacitatea sa de a produce un repertoriu semnificativ de piese originale, tendinţa sa de a folosi scena pentru propagandă ideologică şi suprimarea oficială ce a urmat acestei propagande.

Începutul şi mijlocul anilor 1920 au fost o perioadă de linişte generală în Asia de Est, unde puterile imperialiste occidentale şi Japonia duceau politici de cooperare, utilizând posibilităţile comerciale ale

proprietăţilor şi investiţiilor pe care le aveau în China. La sfârşitul deceniului însă, mai cu seamă japonezii şi-au văzut poziţia de pe continent tot mai ameninţată atât de aspiraţiile naţionale chinezeşti, cât şi de presiunile ruseşti la nord. Prăbuşirea pieţei mondiale în anii 1929 – 1930 a impus Japoniei să-şi abandoneze politica sterilă de cooperare cu puterile occidentale şi să acţioneze independent şi cu hotărâre în politica externă. Militarii sunt cei care s-au pronunţat cel mai ferm pentru acţiune, şi în septembrie 1931 armata a provocat un incident în Manciuria (bombardarea şinelor de cale ferată de la nord de Mukden, pentru care paznicii feroviari japonezi i-au acuzat fals pe chinezi), care a dus, într-un an, la înfiinţarea statului-marionetă Manciukuo şi, în 1933, la retragerea Japoniei din Societatea Naţiunilor.

Pe măsură ce armata se pregătea de un atac peste graniţe, grupări ultranaţionaliste de dreapta din Japonia – din interiorul şi din afara armatei – au început activităţi teroriste şi destabilizatoare împotriva capitaliştilor, a şefilor de partid şi a altor persoane responsabile pentru situaţia critică în care se afla ţara. Conform tradiţiei politice japoneze, aceşti ultranaţionalişti au cerut o Restauraţie Showa – adică eliminarea miniştrilor nepricepuţi şi redarea puterii împăratului. împăratul însuşi era un om extrem de blajin, separat instituţional de toţi, în afară de cei mai apropiaţi asistenţi şi consilieri ai săi, şi care nu putea în mod plauzibil să-şi asume puterea reală a guvernării. De fapt, cei mai mulţi dintre cei care au complotat şi au încercat să răstoarne guvernul în anii 1930 par să fi reflectat insuficient la ce trebuia realmente făcut în cazul în care eforturile lor distructive ar fi avut succes. După cum a observat profesorul Maruyama Masao:

…conţinutul ideologiei lor, extrem de vag şi abstract, consta în principiul acceptării autorităţii absolute a împăratului şi supunerea umilă faţă de dorinţele sale. Unul dintre motivele pentru care planurile participanţilor acopereau doar faza violentă a operaţiunii şi care nu aveau

în vedere consecinţele era că gândirea lor se baza pe principiul autorităţii absolute a împăratului. Cu alte cuvinte, orice încercare de a formula planuri de reconstrucţie ar fi însemnat să se presupună vrerea împăratului, şi astfel să se încalce prerogativa imperială. Aceasta duce la genul de optimism mitologic conform căruia numai dacă oamenii cei răi ar putea fi înlăturaţi de la Curte, numai dacă norii cei întunecaţi care îl acoperă pe împărat ar putea fi împrăştiaţi, soarele împărătesc ar străluci în mod natural.35

În mai 1932, un grup de tineri ofiţeri de marină l-au asasinat pe prim-ministru, şi, cu o dramatică rapiditate, epoca guvernărilor democratice a partidelor a luat sfârşit. Cele două principale partide au continuat să câştige alegerile pentru Dietă până când au fost dizolvate în 1940 în numele unităţii naţionale, dar poziţia de prim-ministru a aparţinut, după 1932, nemijlocit unor militari sau unor birocraţi care cooperau cu aceştia. Aceasta a marcat începutul a ceea ce japonezii consideră a fi etapa fascistă din ţara lor, care a dus la Războiul din Pacific şi, în cele din urmă, la zdrobitoarea înfrângere în 1945. Deşi majoritatea cercetătorilor occidentali ezită să aplice conceptul esenţialmente european de „fascism” la evenimentele petrecute în această perioadă în Japonia, este clar că, sub presiunea crizelor internaţionale şi naţionale, forma de democraţie parlamentară care a evoluat progresiv în Japonia începând cu mijlocul epocii Meiji s-a dezintegrat rapid înainte de venirea la putere a armatei, care a reuşit să instituie un stat poliţienesc opresiv la sfârşitul anilor 1930.

Fasciştii din Europa au fost inspiraţi de „conducători eroici” – Hitler şi Mussolini – şi au ajuns la putere prin mişcări ale partidelor de masă, infiltrate în sistemele politice din exterior. Japonia, pe de altă parte, n-a avut un Hitler sau un Mussolini, iar militarii au ajuns la putere nu prin organizarea unei susţineri în masă în vederea unui atac împotriva guvernului, ci pur şi simplu prin înlocuirea

parlamentărilor (adică a partidelor politice) ca elită dominantă a regimului politic. Nenumăratele grupări ultranaţionaliste care s-au angajat în violenţe politice în prima parte şi la mijlocul anilor 1930 au acţionat cel mai adesea în secret, fără suport popular, constituind mai mult un simptom decât o cauză a ascensiunii militarilor.

Din punct de vedere intelectual şi afectiv, armata ajunsese să fie considerată tot mai mult drept suprema depozitară a spiritului tradiţional japonez, singura speranţă de a unifica naţiunea pentru a acţiona la vreme de pericol extrem. Duşmanul care condusese poporul pe căi greşite a fost identificat în doctrinele sociopolitice şi în ideologiile care fuseseră introduse în Japonia din Occident în cursul jumătăţii precedente de secol, împreună cu mijloacele materiale ale modernizării. O astfel de identificare făcea parte dintr-o nou-articulată interpretare a tradiţionalei entităţi statale naţionale (*kokutai*), prezentă în micul tratat, publicat în 1937, *Kokutai no hongi*, *Principiile cardinale ale entităţii noastre statale naţionale*:

...se poate spune că, atât în Occident, cât şi în ţara noastră, impasul individualismului a dus la o epocă de confuzie şi de criză ideologică şi socială. Vom lăsa la o parte deocamdată problema găsirii unei ieşiri din actualul impas, căci, în ceea ce priveşte ţara noastră, trebuie să revenim la punctul de vedere propriu ţării noastre, să clarificăm entitatea noastră naţională eternă, să dăm la o parte totul din calea adulării ei [şi] să readucem la viaţă condiţia noastră originară.36

Japonia era un tărâm sacru, condus de un împărat (izolat şi nonactiv) divin. Cetăţenii ei erau membrii unei mari familii, în fruntea căreia se afla împăratul, iar ei trebuiau să slujească statul cu o necondiţionată loialitate. Armata, în special, nu trebuia criticată, fiindcă ea avea sfânta misiune de a spori influenţa Japoniei peste hotare şi, în orice caz, era răspunzătoare doar în faţa împăratului (ceea ce însemna, din motive practice, că armata nu răspundea în faţa nimănui).

Interzicerea în anii 1930 nu numai a autorilor şi dramaturgilor proletari, dar şi a profesorilor cu opinii academice considerate incompatibile cu regimul politic naţional a redus efectiv la tăcere o mare parte a lumii literare şi universitare. Un caz celebru de îngrădire a libertăţii de exprimare l-a constituit atacul, în 1935, la adresa profesorului Minobe Tatsukichi (1873 – 1948) şi a teoriei sale numite „împăratul-organa din Constituţia Meiji. Anterior, Minobe, profesor de drept constituţional la Universitatea Imperială din Tokyo, avansase ideea că împăratul ar trebuie socotit – după Constituţia Meiji – drept organul suprem al statului, analog capului faţă de corpul omenesc. Deşi foarte criticat de alţi câţiva intelectuali din acea vreme pentru că a îndrăznit să pună în discuţie imaginea împăratului – a cărui augustă autoritate era deasupra oricărei definiţii şi care trebuia în mod mistic socotit drept una cu statul însuşi teoria lui Minobe a fost în general acceptată în cercurile academice, el fiind onorat ulterior chiar cu primirea în Camera Superioară. În 1935, un coleg de la Cameră l-a atacat pe Minobe într-un discurs, afirmând că teza „împăratului organ”, despre care japonezul de rând nu ştie nimic, era o gravă ofensă adusă instituţiei imperiale. În următoarea săptămână, Minobe, într-un discurs în Camera Superioară, a demontat cu uşurinţă argumentul acuzatorului său drept absurd, fiind călduros aplaudat de colegi. Chestiunea părea închisă, dar curând opoziţia faţă de Minobe – venind dinspre organizaţii de foşti combatanţi şi alte grupuri din întreaga ţară – a cunoscut o nouă escaladare. Lideri militari şi politicieni au luat iniţiativa, cerând „clarificarea entităţii statale naţionale”. Chestiunea a făcut valuri în presă de-a lungul întregului an 1935, până la sfârşitul anului Minobe fiind oficial acuzat de lezmaiestate. El a demisionat de la facultatea din cadrul Universităţii Imperiale din Tokyo şi a fost dat afară cu surle şi trâmbiţe şi din Camera Superioară; cărţile sale au fost interzise, iar anul următor a fost rănit într-o tentativă de asasinat.

Această epocă de militarism în creştere, de represiune internă şi cataclisme iminente a fost în mare măsură o perioadă când cei mai mulţi japonezi au manifestat o evidentă înclinaţie pentru divertismentul escapist, etichetat de critici drept un conglomerat de „erotism, grotesc şi nonsens”. În această categorie intrau: cluburile de dans, spectacolele de revistă feminine, yo-yo, minigolful, cuvintele încrucişate şi mahjong. Este interesant faptul că, în ciuda şovinismului şi xenofobiei crescânde, aproape toate aceste tipuri de divertisment erau importate din Occident.

O excepţie de la starea de declin în care se aflau artele în epoca militaristă a fost ascensiunea unuia dintre cei mai buni romancieri moderni ai Japoniei, Kawabata Yasunari (1899 – 1972), care a devenit în 1968 primul câştigător japonez al Premiului Nobel pentru literatură. Kawabata şi-a început cariera de scriitor profesionist la mijlocul anilor 1920, ca membru al unui grup de autori cunoscuţi sub denumirea de neopercepţionişti sau neosenzualişti (*shinkankaku-ha*), care combăteau abordarea excesiv ştiinţifică, chirurgicală a literaturii, pe care o susţineau şcoala naturalistă şi cea proletară, pledând pentru revenirea la valorile pur estetice şi la sensibilitate emoţională în literatura de ficţiune. Neopercepţioniştii se considerau drept mişcarea de avangardă a modernismului literar şi se declarau interesaţi de toate genurile de crezuri artistice europene contemporane, inclusiv de dada şi suprarealism. Dar grupul nu şi-a definit niciodată o identitate distinctă, iar Kawabata, cel mai important membru al său, şi-a reperat resorturile artistice cele mai adânci mai curând în tradiţia literară autohtonă decât în ideile esenţialmente occidentale ale neopercepţionismului.

Vorbind despre tradiţia literară autohtonă în termeni de *Jiaiku* şi *waka* – genuri artistice ale sugestiei şi evocării, ale inversiunilor şi juxtapunerilor, atât de profund înrădăcinate în sensibilitatea alogică, intuitivă şi

«iraţională» a Orientului” 37, Masao Miyoshi observă că, în romanele sale, Kawabata doar îşi lasă limbajul să plutească în timp, îl lasă să-şi ţească propriile urzeli, aproape orice ar fi. „Forma” romanului nu este, aşadar, arhitecturală sau sculpturală, cu un tot ce subsumează părţile, ci muzicală în sensul mişcării continue generate de surpriză şi juxtapunere, intensificare şi relaxare, de folosirea diverselor ritmuri şi tempouri. Forma *renga* e des menţionată în legătură cu Kawabata, şi pe bună dreptate: şi ea este caracterizată de frecvente surprize pe parcurs şi de o aranjare retrospectivă a părţilor într-un tot pe măsură ce ne apropiem de un posibil final.38

Kawabata şi-a publicat capodopera antebelică *Ţara zăpezilor* (*Yukiguni*) în foileton, între 1935 şi 1937, revenind – la începutul şi sfârşitul anilor 1940 – cu adăugiri şi revizuiri. Chiar şi printre scriitorii japonezi – obişnuiţi să-şi pregătească lucrările pentru publicare sub formă de foileton în reviste şi ziare –, e vorba de un caz extrem de scriere a unui roman pe fragmente. Şi totuşi Kawabata pare să fi găsit procedura potrivită, căci îi oferea posibilitatea să simtă atent pulsul materialului narativ, dându-i deplina libertate să prelungească firul narativ sau, când va fi dorit, să-i pună capăt. *Ţara zăpezilor* este povestea iubirii dintre Shimamura, un diletant obosit de viaţă, şi Komako, o gheişă dintr-o staţiune de băi termale. Ambianţa aventurii lor amoroase e sugerată încă de la primele rânduri: „Trenul ieşi din lungul tunel ce ducea spre ţara zăpezilor. Pământul se întindea alb sub cerul nocturn”. Shimamura e pe drum spre Komako, iar Kawabata dezvăluie mult din caracterul bărbatului prin procedeul surprinzător al descrierii reacţiilor sale la imaginile ce se reflectă în fereastra trenului:

Shimamura se juca plictisit cu arătătorul mâinii stângi, mişcându-l încolo şi încoace. Îşi dădu seama că singur degetul acesta îi aduce în minte, caldă şi apropiată, imaginea femeii spre care călătorea. Pe ea o uitase, şi amintirea i se împăienjenea de câte ori încerca s-o

recheme. Numai degetul părea că păstrează atingerea pielii ei. Shimamura avu senzaţia ciudată că degetul îl ademeneşte spre femeia îndepărtată. îl duse la nas, vrând parcă să simtă din nou parfumul trupului ei şi, distrat, trase cu el o linie pe geam. În clipa următoare, îşi înghiţi un strigăt de uimire: pe locul atins de degetul lui plutea desluşit un ochi ireal de femeie. Reveni brusc din visarea care îl dusese departe: în geam se răsfrângea profilul fetei aşezate în faţa lui în compartiment. Întunericul de afară, lumina electrică aprinsă în vagon transformaseră geamul într-o oglindă, dezvăluită numai atunci când, distrat, trăsese o linie prin aburul ce-l înceţoşa. […]

În adâncul ei, plutea peisajul de seară. Oglinda şi nălucile din ea se mişcau una-ntr-alta, ca într-un film. Personajele n-aveau legătură cu decorul. Purtau în ele o transparenţă fugară, într-un peisaj care era doar o întunecare înceţoşată de seară. Ambele, topite şi amestecate, schiţau o lume părelnică de umbre. Atunci luci în ochiul fetei o luminiţă venită de departe, din câmpie, iar Shimamura se înfioră de atâta frumuseţe.39

Shimamura îşi începuse cariera ca specialist în dans japonez, dar, când i s-a cerut să se implice activ în renaşterea acestei forme de artă tradiţională, şi-a îndreptat pe neaşteptate atenţia spre baletul occidental. Deşi devenise o autoritate în acest gen artistic, el n-a asistat niciodată la un spectacol, şi nici n-a dorit s-o facă. Shimamura prefera să lucreze cu imaginaţia decât să participe la actul artistic sau chiar la viaţă; să dea el formă lumii fanteziei şi închipuirii îi părea, într-un fel sau altul, mai real decât realitatea însăşi. Singura sa amintire limpede despre Komako constă în sensibilitatea tactilă a unui singur deget, el fiind mult mai fascinat s-o desluşească pe tânăra din tren asemenea unei imagini translucide, aproape dintr-o lume suprapusă peisajului sumbru ce se precipită prin fereastră decât s-o privească nemijlocit. E atras de Komako tocmai pentru că este gheişă, o persoană instruită să evoce universuri imaginare,

persoană „într-un fel ireală, ca şi imaginea din geam a femeii în seara aceea” 40.

În faţa tribunalului militar internaţional de la Tokyo de după cel de-al Doilea Război Mondial, procurorul Aliaţilor i-a acuzat pe japonezii arestaţi pentru crime de război că au participat – începând cu incidentul manciurian din 1931 – la o amplă şi susţinută conspiraţie de cucerire a lumii. Desigur, militarii japonezi s-au făcut vinovaţi de multă agresivitate în Asia de Est în perioada de un deceniu şi jumătate dintre 1931 şi înfrângerea finală din 1945. Dar acuzaţia că ar fi urmărit – diabolic şi pas cu pas – o virtual nehmitată politică de cucerire a altor ţări simplifica enorm şi distorsiona complexitatea evenimentelor internaţionale care au dus la conflictul dintre Japonia şi

China, în 1937, şi care au împins-o in a Doua Conflagraţie Mondială, în 1941. Japonia a comis realmente o greşeală în războiul cu China când, pe 7 iulie 1937, s-a produs un schimb de focuri între trupele chinezeşti şi cele japoneze la Podul Marco Polo din nordul Chinei. Odată angajaţi în luptă, japonezii s-au găsit într-o situaţie fără ieşire, din care nu mai puteau da înapoi fără o mare şi intolerabilă ştirbire a prestigiului. Deşi armata japoneză a câştigat bătălii şi a luat sub stăpânire vaste teritorii, guvernul naţionalist al lui Chiang Kai-shek s-a retras pur şi simplu tot mai mult spre interiorul Chinei şi a continuat să lupte. Continuarea războiului a însemnat o înspăimântătoare secătuire a economiei japoneze, iar victoria a devenit o himeră.

Departe de a recunoaşte realitatea dură că războiul cu China este interminabil, Japonia a pus la cale un plan şi mai grandios, şi în noiembrie 1938 a proclamat o Nouă Ordine în Asia de Est, pentru a face cunoscut că, din acel moment, China trebuie considerată, împreună cu Manciukuo, parte integrantă a sferei de influenţă japoneze. Iar în 1940, când Japonia a înaintat spre sud în căutare de ţâţei şi alte resurse, Noua Ordine a fost extinsă într-o şi mai Mare Sferă de Prosperitate Mutuală din Asia de Est

(*Dai Toa Kyoeiken*), ce urmărea atragerea nu doar a Asiei de Sud-Est, ci şi a Australiei şi Noii Zeelande într-o zonă regională independentă economic condusă de Japonia. Victoriile germane în Europa, inclusiv căderea Franţei în iunie 1940, i-au încurajat pe japonezi să creadă că o alianţă cu Germania i-ar ajuta să-şi atingă scopurile în Asia de Est, şi, în septembrie al aceluiaşi an, Japonia a semnat un pact tripartit cu puterile Axei. Dar valoarea alianţei cu Germania şi Italia s-a dovedit lipsită de substanţă, având efectul opus, cel de a accentua atitudinea antijaponeză a Statelor Unite. În vreme ce Japonia continua să facă presiune în Asia de Sud-Est, Statele Unite au reacţionat, îngheţând activele japoneze din America şi alăturându-se Marii Britanii şi Olandei în impunerea unui embargo asupra întregului export japonez.

Opoziţia intransigentă a americanilor faţă de agresiunea japoneză în 1941 a făcut atacul de la Pearl Harbor inevitabil. Preşedintele Roosevelt a condamnat data de 7 decembrie 1941 ca „zi care va dăinui în ocară”, dar fapt este că Statele Unite nu erau pur şi simplu pregătite pentru războiul în Pacific. Această lipsă de pregătire a îngăduit japonezilor să câştige o serie de victorii spectaculoase, ce păreau să ducă la împlinirea visului Japoniei de a pune bazele unei Mari Sfere de Prosperitate Mutuală în Asia de Est. Hegemonia japoneză în Pacificul de Vest şi o mare parte a Asiei de Sud-Est n-a fost contestată vreme de peste un an. Unul dintre motive a fost timpul necesar pentru ca Statele Unite să se angajeze în război la scară mare; alt motiv a fost faptul că Aliaţii acordau prioritate teatrului de război european. Dar soarta războiului s-a jucat în iunie 1942, la Midway, cea mai vestică insulă din lanţul Hawaiian. Într-una dintre primele bătălii navale din istorie duse de avioane lansate de pe nave-portavion ce n-au luat legătura niciodată, americanii au obţinut o victorie zdrobitoare, scufundând patru portavioane japoneze. După Midway, marina japoneză a fost forţată în întregime să treacă în defensivă.

Până la sfârşitul anului 1942, după luni de lupte crunte duse de forţele terestre americane şi australiene în condiţii groaznice şi infestate de boli în junglele din Pacificul de Sud-Vest – în special din Noua Guinee şi Insulele Solomon –, Aliaţii au început treptat să-i împingă inexorabil pe japonezi spre insulele lor de baştină. Această operaţiune a fost realizată în principal printr-o serie de invazii, din insulă în insulă, în arhipelagurile Gilbert, Marshall, Caroline şi Marianelor. Aceste invazii au fost duse la bun sfârşit de forţele americane, care au făcut uz de o putere de foc capabilă să anihileze poziţiile defensive ale japonezilor. În numeroase cazuri, japonezii au ales de fapt să lupte până la ultimul om decât să se predea, forţându-i pe americani să treacă la anihilarea lor. Cucerind insula Saipan din Arhipelagul Marianelor, în iunie 1944, Statele Unite au obţinut o bază militară la o distanţă de impact faţă de Japonia. În următorul – şi ultimul – an de război, bombardierele americane au lovit fără milă oraşele Japoniei, mari şi mici. Rezultatele înspăimântătoare ale acestor bombardamente sunt pregnant evocate în următoarea descriere a ultimelor luni de război:

[Statele Unite] au ales zona pe care s-o atace cu bombe incendiare în timpul nopţii, la o altitudine relativ redusă, pentru o mai mare concentrare… cu începere de la 9 martie [1945], când peste trei sute de avioane B-29 au lovit [Tokyo]. Şaisprezece mile pătrate (41, 44 kma – n.tr.) au fost arse în unul dintre cele mai violente bombardamente din istorie; cel puţin optzeci de mii de oameni (probabil cu mult mai mulţi – nimeni nu ştie) au fost ucişi şi un milion au rămas pe drumuri. Şi mai greu de înţeles a fost că vreo opt sute de bombardiere au făcut una cu pământul toate principalele centre urbane şi industriale ale Japoniei.41

Pentru americani, în frunte cu preşedintele Roosevelt, atacul-surpriză de la Pearl Harbor, în care au murit peste două mii de americani, a fost un act cu totul

mişelesc, care a stârnit o dorinţă de răzbunare („Amintiţi-vă de Pearl Harbor!”) ce poate explica în mare parte brutalitatea cu care Statele Unite au purtat ulterior Războiul din Pacific. Pentru japonezi, pe de altă parte, n-a fost nimic infam sau mişelesc în atacul de la Pearl Harbor. Dimpotrivă, îl considerau drept o strălucită victorie. Publicul japonez era în extaz şi, după cum spunea Donald Keene, mulţi scriitori de vază şi-au exprimat prompt şi public marea satisfacţie – în unele cazuri, chiar frenetica fericire – că mult aşteptatul război a început în sfârşit şi că Japonia dăduse o lovitură distrugătoare inamicului, identificat în primul rând cu Statele Unite şi Anglia (Hong Kong, colonia britanică, şi Pearl Harbor au fost atacate simultan pe 7 – sau, după calendarul japonez, 8 – decembrie). Un scriitor, bunăoară, jubila: „N-am crezut că o să am parte în viaţa asta de o asemenea experienţă fericită, palpitantă, de bun augur”; iar altul exclamă: „Războiul a început, în sfârşit, cu o mare izbândă. Un popor care crede că strămoşii săi sunt zei a triumfat. Am simţit ceva care era mai mult decât simplă admiraţie”. Alegând forma clasică de vers *waka*, un poet declara: „A sosit vremea să căsăpim America şi Anglia”, iar un alt poet rostea grandilocvent:

Amintiţi-vă de opt decembrie!
În această zi, istoria lumii s-a schimbat.
Puterile anglo-saxone
În astăzi au fost respinse de pe pământul şi marea Asiei.
Japonia e cea care le-a respins.
O ţară mică din Marea de Est.
Nippon, Ţara Zeilor Condusă de un zeu viu.42

Deşi guvernul japonez a fost încântat să raporteze fulgurantele succese de început ale Japoniei, el a tăinuit înfrângerile odată ce au început să apară. Guvernul, de exemplu, a anunţat o victorie japoneză la Midway, deşi nu fusese o simplă înfrângere, ci unul dintre cele mai decisive eşecuri din istoria războiului naval. Cu mijloacele de

comunicare în masă aflate sub strictul său control, guvernul a ţinut astfel, în mare măsură, publicul japonez în neştiinţă în legătură cu adevăratul curs al războiului după Midway. Dar, când, la sfârşitul lui 1944, a început bombardarea sistematică a Japoniei, adevărul a devenit, puţin câte puţin, limpede pentru toată lumea. Un membru al cartierului general al apărării aeriene de la Tokyo din acele vremuri teribile a spus următoarele în legătură cu bombardamentul:

Raidurile asupra oraşelor de mărime medie şi mică au avut cele mai grave efecte; oamenii au încercat pe propria piele experienţa bombardamentelor asupra căminelor lor şi sentimentul de demoralizare în ce priveşte soarta războiului. […] Era îndeajuns de rău într-un oraş mare ca Tokyo, dar cu mult mai grav în oraşele mai mici, care vor fi practic, în cea mai mare parte, şterse de pe faţa pământului. În lunile mai şi iunie [1945], starea sufletească a poporului a fost zguduită profund. [Când din bombardierele B-29 s-au aruncat manifeste de avertizare], moralul poporului a scăzut teribil, ajungând la limita inferioară în iulie, când nu mai exista speranţă de victorie sau succes, ci doar dorinţa de a pune capăt războiului.43

Cultura contemporană

După peste trei ani şi jumătate de lupte, necumpătat prelungite în ultimele etape prin refuzul fanatic al conducătorilor săi de a recunoaşte că orice rezistenţă este zadarnică, Japonia a consimţit finalmente la ultimatumul Puterilor Aliate de la Potsdam din iulie 1945, iar în august a capitulat necondiţionat. Ultimele agonice traume ale războiului au produs, pe de o parte, grozăvia atacurilor aeriene suicidare ale piloţilor *kamikaze* – care erau îndemnaţi să recreeze glorioasa apărare a patriei prin „vânturile trimise de zei” îndreptate împotriva invadatorilor mongoli din veacul al XIII-lea – şi, pe de altă parte, indescriptibilul holocaust al distrugerii atomice provocat de bombardamentele americane de la Hiroshima şi Nagasaki.

Într-o emisiune radiofonică fără precedent din 15 august 1945 (14 august în Statele Unite), împăratul şi-a informat supuşii că „situaţia de război a evoluat nu neapărat în favoarea Japoniei, în timp ce tendinţele generale din lume s-au întors împotriva intereselor ei”. De fapt, capacitatea de război a Japoniei fusese adusă într-o situaţie jalnică, multe dintre oraşele ei ajungând ruine carbonizate, iar mii de oameni fiind înfometaţi. Nu mai rămăsese alternativă la capitulare, sau, după cum spunea împăratul, mai era doar varianta de „a se suporta insuportabilul şi de a suferi intolerabilul” 1.

Cu toate că prevestirile împăratului s-au dovedit excesiv de sumbre, nu se pot minimaliza suferinţele pe care japonezii au trebuit să le suporte în primii ani de după înfrângere, în ciuda eforturilor susţinute ale regimului de ocupaţie – monopolizat de Statele Unite prin generalul Douglas MacArthur (1880 – 1964), în calitatea sa de comandant suprem al Puterilor Aliate (Supreme Commander of the Allied Powers – SCAP) – de a restabili ordinea. Oamenii erau nu numai înfometaţi şi fără locuinţe, erau şi secătuiţi din punct de vedere sufletesc;

locurile de muncă erau rare, iar în unele sectoare de activitate nu existau deloc; se dezlănţuise inflaţia şi apăruse pretutindeni comerţul la negru.

În schimb soldaţii americani – plimbându-se pe străzile oraşului Tokyo sau în alte părţi şi cumpărând produse de la magazinele speciale pentru armată – păreau îndestulaţi într-o nevisată prosperitate materială. Japonezii puteau observa această prosperitate nu numai la soldaţii americani, ci şi prin intermediul filmelor americane. Filmele erau din nou la dispoziţia publicului larg – 38% dintre teatrele din întreaga ţară erau consacrate exclusiv proiectării de filme provenind din America, în care publicul vedea, zi de zi, „frigiderele, autoturismele, casele moderne, autostrăzile şi toate celelalte lucruri care acompaniau «Viaţa Bună»” 2.

Ca şi în alte ţări devastate de război, produsele de

lux precum ţigările, ciocolata, guma de mestecat şi ciorapii de nailon erau râvnite în Japonia în flagrantă disproporţie în raport cu valoarea lor intrinsecă. Prostituţia şi celelalte forme de relaţii dintre soldaţii americani şi fetele japoneze erau lucruri obişnuite şi vădite. Era şi o epocă în care americanii credeau cu aroganţă că civilizaţia lor, dacă nu chiar ei înşişi, se dovedise superioară în lumea modernă. Pentru japonezi, întotdeauna sensibili la probleme legate de onoare, fanfaronada unor soldaţi americani trebuie să le fi părut aproape intolerabil de umihtoare.

Şi totuşi Ocupaţia a fost un succes considerabil, cel puţin dacă e să judecăm după cooperarea extraordinară dintre ocupanţi şi cei ocupaţi şi după noua atitudine naţională extrem de favorabilă pe care japonezii au început s-o aibă faţă de americani şi faţă de Statele Unite. Această atitudine se poate observa, bunăoară, în sondajele de popularitate efectuate după război, în care japonezii, ani la rând, au identificat Statele Unite drept ţara străină preferată sau ţara pe care-o admiră cel mai mult.

Obiectivele declarate ale Ocupaţiei au fost „demilitarizarea şi democratizarea” Japoniei. În numele primului scop, ea a fost privată de imperiul de peste mări pe care-l dobândise cu migală în cursul jumătăţii de veac precedente; armata şi forţele navale i-au fost dezarmate şi ce mai rămăsese din maşinăria de război a fost demantelat; criminalii de război – printre care fostul prim-ministru (şi general) Tojo Hideki (1884 – 1948) – au fost aduşi în faţa justiţiei; persoanele compromise din punct de vedere militar au fost epurate pe scară largă din guvern, din lumea afacerilor şi din alte sectoare de activitate. Conform viziunii utopice a lui MacArthur de a transforma Japonia într-o

Elveţie a Extremului Orient, în Constituţia din 1947 impusă de SCAP a fost inclusă chiar şi o prevedere conform căreia „poporul japonez renunţă pentru totdeauna la război drept suveran al naţiunii… Dreptul de beligeranţă al statului nu va fi recunoscut” 3.

Între timp, faza de democratizare – ca obiectiv al politicii de Ocupaţie – a fost implementată printr-o serie de reforme politice, sociale şi economice atotcuprinzătoare. Dintre acestea, cea mai radicală (şi, retrospectiv, probabil cea mai durabilă) a fost reforma funciară, prin care arendăşia a fost practic eliminată prin exproprierea majorităţii proprietarilor funciari absenţi. Alte reforme urmăreau descentralizarea poliţiei naţionale şi a sistemului de învăţământ, eliminarea din şcolile de stat a eticii bazate pe ideologia *kokutai* antebelică, încurajarea sindicatelor şi dispersarea cartelurilor economice printr-un proces de falimentare a clanurilor financiare (*zaibatsu*).

Noua Constituţie, redactată de cartierul general al SCAP şi prezentată guvernului japonez în 1946, se întemeia pe renunţarea de către împărat la putativa sa divinitate (după decizia de a nu fi urmărit drept criminal de război) şi pe afirmaţia – opusă – că poporul japonez era acum suveran. împăratul urma să fie un simbol de stat, iar statul însuşi trebuia să fie reprezentantul poporului printr-un responsabil sistem de guvernare prin partide. Document întru totul anglo-american, Constituţia a schimbat radical ceea ce SCAP considera a fi drept cele mai iliberale şi mai opresive caracteristici ale Constituţiei Meiji. Cea mai remarcabilă şi mai conformă zelului democratic al autorităţilor de Ocupaţie a fost, fără îndoială, includerea printre prevederile noii Constituţii a unei Declaraţii a Drepturilor Omului *à Vaméricaine*.

Chiar înainte de promulgarea noii Constituţii şi a Declaraţiei Drepturilor Omului cuprinse în ea, SCAP a suprimat Ministerul japonez al Propagandei şi Colegiul Cenzorilor (deşi autorităţile de Ocupaţie îşi aveau propria cenzură) şi i-a eliberat pe toţi prizonierii politici. Unii dintre aceşti prizonieri erau marxişti, care se aflau în închisoare de la sfârşitul anilor 1920, când comunismul antebelic fusese brutal reprimat. Concomitent cu eliberarea acestor deţinuţi şi cu garantarea hbertăţilor politice fundamentale a fost reînfiinţat Partidul Comunist

Japonez, care a obţinut în scurt timp 10% din voturile electoratului. Intelectualii japonezi s-au grăbit plini de râvnă asupra fructului anterior oprit al ideologiei marxiste, şi, în primul deceniu de după război, când în Occident se abandonaseră deja în mod evident doctrinele mai simpliste ale determinismului istoric, cărturarii şi alţi intelectuali japonezi au proclamat cu voce tare că istoria progresase şi va sfârşi, în cele din urmă, exact aşa cum prezisese Marx (şi poate şi Lenin).

Chiar şi unii dintre cei mai fervenţi critici ai Statelor Unite şi ai politicilor sale postbelice simt de acord că faza iniţială a Ocupaţiei americane, New Deal, în Japonia a fost o acţiune excepţional de progresistă. Dar evoluţia rapidă a conjuncturii mondiale la sfârşitul anilor 1940 – declanşarea Războiului Rece şi trecerea Chinei de partea ideologiei comuniste – a exercitat presiuni care au dus la schimbări în politica SCAP, astfel încât cea de-a doua jumătate a Ocupaţiei (de prin 1948 până în 195 a) a fost etichetată drept un răstimp al reacţiei nedisimulate sau al cursului invers. Este limpede că scopul revizuit al SCAP în aceşti ani a fost să transforme Japonia dintr-o ţară inamică ocupată într-un bastion revitalizat al lumii libere în lupta sa de stăvilire a propagării comunismului în Asia.

Unul dintre aspectele cursului invers al Ocupaţiei l-a constituit relaxarea generală a programului de falimentare a clanurilor financiare (*zaibatsu*), în speranţa stimulării economiei japoneze, care rămăsese în mare măsură inactivă după devastarea suferită în război. Deşi se presupunea că nu vor mai avea potenţial să-şi recâştige antebehea lor poziţie de control total asupra afacerile interne, carteluri precum Mitsui şi Mitsubishi au devenit cu siguranţă în anii ce au urmat, o dată în plus, entităţi omniprezente în afacerile şi comerţul japonez. Fără nicio îndoială însă, cel mai important – şi singurul – impuls pentru economia japoneză l-au constituit cheltuielile militare americane în Japonia în timpul Războiului din Coreea (1950 – 1953). În parte datorită acestor cheltuieli

şi a libertăţii obţinute în urma câştigării independenţei naţionale odată cu sfârşitul Ocupaţiei, în 1952 (conform Tratatului de Pace de la San Francisco din 1951), Japonia a cunoscut o perioadă de creştere economică dintre cele mai viguroase şi susţinute din istoria modernă. Cu produsul său naţional brut care a crescut începând de la mijlocul anilor 1950 cu 10% pe an, Japonia a devenit, la sfârşitul anilor 1960, a treia mare putere economică din lume.

Cu toată pustiirea pricinuită de război şi cu tot haosul ce a urmat înfrângerii (ori poate stimulată de ele), perioada postbehcă a adus o creştere imediată şi fără precedent a producţiei de opere literare. Eliberaţi de severele restricţii ale controalelor din timpul războiului, scriitorii s-au grăbit să-şi pună la punct manuscrisele şi să le dea la tipar. Ziarele şi revistele, tradiţional printre cele mai importante mijloace pentru publicarea de literatură în Japonia modernă, s-au luptat cu înverşunare să facă rost de manuscrisele cele mai promiţătoare şi astfel să-şi sporească tirajele. Scriitori de renume, precum Nagai Kafū, care păstraseră tăcerea în timpul războiului în semn de protest faţă de militarişti, au primit pentru povestirile lor remuneraţii astronomice.

Promptitudinea cu care unii japonezi şi-au dat seama de posibilitatea boomului editorial postbelic în domeniul tipăriturilor de toate felurile poate fi ilustrată cu exemplul şefului companiei Seibundo, care, după ce a ascultat, pe 15 august, într-o gară din provincie, declaraţia radiodifuzată a împăratului în care anunţa capitularea şi după ce a vărsat aşa-zicând lacrimi împreună cu cei adunaţi în staţie, a avut în acea noapte, în tren, în drum spre Tokyo, ideea de a publica un nou dicţionar japonez-englez. Terminat şi publicat la o lună după cuvântarea împăratului, dicţionarul, ajutat de o avalanşă de comenzi făcute înainte de apariţie, a depăşit în scurt timp trei milioane de exemplare vândute. Atât de mare era cererea de materiale de lectură de orice fel, încât tipografii şi editorii căutau cu disperare să obţină hârtie – pe vremea

aceea, cu totul insuficientă – de oriunde putea fi găsită, astfel încât curând a apărut un comerţ înfloritor pe piaţa neagră cu această marfa, cea mai mare parte provenind din rezervele rămase de la armată şi forţele navale.

Solicitarea de traduceri din literatura occidentală clasică şi contemporană a constituit o cerinţă deosebit de actuală, apărută ca reacţie la exclusivismul naţionalist şi xenofobia anilor de dominaţie militaristă. Înainte de război, literatura occidentală a fost reprezentată în Japonia, în principal, de scrieri franceze, engleze, germane şi ruseşti, dar, pentru rolul dominant jucat de Statele Unite în război şi Ocupaţie, literatura americană a fost pentru prima oară explorată exhaustiv de japonezi. Mari scriitori ca William Faulkner şi Ernest Hemingway au atras atenţia în mod legitim şi neîntrerupt, iar bestselleruri americane actuale despre război, precum *Hiroshima* de John Hersey şi *The Naked and the Dean* (*Cei goi şi cei morţi*) de Norman Mailer, s-au bucurat de mare popularitate. În afară de literatura americană, scrierile lui Jean-Paul Sartre, Albert Camus şi ale precursorului lor, filosoful Søren Kierkegaard, au atras un număr considerabil de cititori printre intelectualii japonezi, care, spiritualmente în derivă, au desluşit un nou adevăr în doctrinele existenţialismului.

Evaluând literatura postbelică indigenă, criticii japonezi o tratează în mod obişnuit drept o explozie la nivelul comunicaţiilor de masă. Referindu-se la un proces mult mai dinamic decât expunerea antebelică la cultura de masă, ei vorbesc despre atingerea unei adevărate audienţe de masă şi despre o mai mare sensibilitate faţă de problemele sociale. Printre organizaţiile care cereau lărgirea orizonturilor literare în spiritul eliberării şi reînnoirilor postbelice se număra Shin-Nihon Bungakkai (Societatea pentru o Nouă Literatură Japoneză). Atrăgând printre membrii săi pe unii dintre cei care activaseră înainte de război în mişcarea interzisă a scriitorilor proletari, societatea a declarat democraţia drept cel mai

înalt ideal literar, ceea ce implica astfel refuzul majorităţii mişcărilor literare antebelice, inclusiv al naturalismului, al neopercepţionismului şi chiar al aşa-numitului realism social al primilor scriitori proletari.

Printre cei mai impresionanţi autori care şi-au făcut apariţia în perioada Ocupaţiei îi putem cita pe cei cunoscuţi în general sub numele de *burai-ha*, „libertini”. Profund influenţaţi de îndoielile, incertitudinile şi sentimentul de criză care-şi puseseră amprenta asupra lor în anii anteşi postbelici, când s-au format ca scriitori, *burai-ha*, al căror reprezentant celebru a fost Dazai Osamu (1909 – 1948), considerau lumea ca pe un loc al haosului existenţial, al valorilor alterate şi al ipocriziei universale şi căutau să descopere omenie în această lume, chiar dacă îşi înecau angoasele într-o viaţă de libertinism şi desfrâu. Avându-i modele pe Camus şi Sartre, scriitorii *burai-ha* s-au afirmat în lumea literară postbelică meteoric, pentru o scurtă perioadă de timp, şi au lăsat moştenire o autodistructivitate romantică ce continuă să exercite o puternică atracţie asupra japonezilor.

Dazai Osamu s-a născut în 1909, într-o bogată familie de proprietari funciari din nordul Japoniei, şi a pornit, la începutul anilor 1930, în ceea ce s-a dovedit a fi o excepţional de fecundă carieră de scriitor. Persoană cronic instabilă, Dazai încercase deja să se sinucidă de patru ori înainte de război, inclusiv o tentativă de dublu suicid împreună cu o chelneriţă, în care ea a murit, iar el a supravieţuit. A cincea încercare, în 1948 – o înţelegere de suicid prin înec cu iubita lui de atunci –, a reuşit, conferind vieţii sale un final patetic la vârsta de treizeci şi nouă de ani.

Asemenea celorlalţi scriitori *burai-ha*, Dazai a tratat cu profund dispreţ egoismul îngust, mai ales al şcolii naturaliste antebelice, care constituise tema majoră a tradiţiei, încă viguroase în Japonia, a romanului la persoana întâi. Cu toate acestea, şi Dazai s-a bizuit pentru materia scrierilor sale, într-o foarte mare măsură, pe

propria experienţă de viaţă – multe dintre naraţiunile sale sunt relatări autobiografice asemenea jurnalelor – şi poate chiar să fie considerat drept cel din urmă mare autor de romane la persoana întâi.4 Diferenţa, după cum afirma Dazai, era că, în timp ce autorii de romane la persoana întâi din şcoala naturalistă erau perseverent egocentrici, comportamentul aberant descris de el cu exemple din propria viaţă reprezenta un *cri de coeur* plin de suferinţă împotriva perfidiei şi duplicităţii celorlalţi (dacă nu chiar a omenirii în ansamblu). Uneori – bunăoară, în următorul exemplu din *Nu mai sunt uman* (*Ningen shikkoku*, 1948), povestea unui bărbat deznădăjduit să trăiască „viaţa unei fiinţe omeneşti" şi care sfârşeşte prin a se lăsa înghiţit de prăpastia dependenţei de droguri –, atitudinea lui Dazai stă sub semnul mizantropiei:

Societatea. Aveam impresia că-ncep, în sfârşit, să capăt şi eu o vagă idee despre ce înseamnă ea. Este lupta dintre un individ şi altul, o luptă atunci şi-acolo, în care biruinţa instantanee e totul. Fiinţele omeneşti nu se supun niciodată fiinţelor omeneşti. Chiar şi sclavii îşi urzesc meschinele răzbunări. Fiinţele omeneşti nu pot concepe niciun mijloc de supravieţuire, cu excepţia unui singur şi unic context. Ei vorbesc despre datoria faţă de patrie şi lucruri dintr-astea, dar ţelul strădaniilor lor este mereu individul, şi, odată satisfăcute nevoile individului, acesta o ia de la capăt. Neputinţa de a înţelege societatea este neputinţa de a înţelege individul. Noianul nu e societate; indivizii sunt societatea. Aşa am reuşit să mă eliberez de teroarea iluziei noianului numit lume. Am învăţat să mă port agresiv, fără să-mi mai fac la nesfârşit griji ca înainte şi răspunzând astfel la nevoile clipei.5

Cel mai elogiat roman al lui Dazai este *Amurg* 0 Shayo, 1947), o relatare despre o familie aristocratică foarte strâmtorată din pricina împrejurărilor intervenite în perioada imediat următoare războiului. O mamă văduvă şi fiica sa divorţată par să fie tot ce a mai rămas din familie, dar, în scurtă vreme, un fiu ce seamănă cu Dazai, despre

care se credea că se pierduse în Pacificul de Sud, se întoarce acasă. Dependent de droguri, fiul îşi reia curând viaţa imorală şi autodistructivă pe care o începuse înainte de a intra în armată, şi la scurt timp se sinucide, lăsând un testament – în genul confesiunii, care-i plăcea atât de mult lui Dazai – în care îşi dezvăluie frica – şi, alternativ, dezgustul – faţă de lume, precum şi aspiraţia personală spre iubire, sentimente ce subîntind de fapt consternantul său comportament exterior:

Voiam să devin dur, să fiu puternic – ba nu, brutal. Mă gândeam că e singurul mod de a mă califica drept „prieten al oamenilor”. Băutura nu mi-a fost de-ajuns. Eram veşnic victima unei cumplite buimăceli. Acesta e motivul pentru care n-am avut de ales decât să iau droguri. A trebuit să uit de familie. A trebuit să mă ridic împotriva neamului tatii. A trebuit să mă privez de bunătatea mamei. A trebuit să fiu glacial faţă de sora mea. Mă gândeam că, în caz contrar, n-o să fiu în măsură să capăt bilet de acces în casele oamenilor.6

Declinul vechii ordini a Japoniei este o temă majoră în *Amurg*, iar moartea mamei înainte de suicidul fiului ei poate fi interpretată ca simbolizând destinul acelei ordini după înfrângerea suferită în război. Dar, pentru miboane de cititori pasionaţi, ceea ce părea cel mai important era amurgul Japoniei înseşi, şi poate că niciun alt roman din epocă n-a evocat atât de reuşit sentimentul de dezintegrare spirituală care i-a pustiit pe japonezi la sfâşitul războiului. Doar prin personajul surorii, Kazuko (naratorul cărţii), sugerează Dazai o rază de speranţă pentru viitor. Hotărâtă să aibă un copil cu un artist bolnav de tuberculoză, băutor, prieten al fratelui ei, Kazuko declară cu aprigă voinţă, care-i lipsea cu totul lui Dazai însuşi:

Trebuie să continui să trăiesc. Şi, chiar de-ar fi pueril din partea mea, nu pot continua într-o stupidă docilitate. De acum încolo, trebuie să lupt cu lumea. Mă gândeam că Mama ar putea fi chiar ultima dintre persoanele care-şi pot

sfârşi viaţa frumos şi trist, fără să se lupte cu nimeni, fără să urască sau să trădeze pe cineva. În lumea ce va să vină nu va fi loc pentru asemenea oameni. Cei ce mor sunt inimoşi, dar ca să trăieşti, ca să supravieţuieşti – toate astea par, într-un fel, lucruri hidoase şi mânjite cu sânge. M-am ghemuit pe podea şi am încercat să-mi sucesc corpul în poziţia în care-mi aminteam că-şi croieşte gaură şerpoaica cu pui. Era însă ceva cu care nu mă puteam împăca. Numiţi-mi-le gânduri urâte, dacă vreţi, trebuie să supravieţuiesc şi să lupt cu lumea, ca să-mi împlinesc dorinţele. Acum, că era limpede că Mama urmează să moară curând, romantismul şi sentimentalismul mi-au dispărut puţin câte puţin şi mă simţeam o creatură calculată şi lipsită de principii.7

Dacă scriitorii *burai-ha* au reprezentat o formă extremă a puternicei reacţii faţă de dezastrul social ce a urmat înfrângerii şi Ocupaţiei, unii dintre cei mai remarcabili autori antebebci, aflaţi la cealaltă extremă, au reînceput să scrie după război ca şi cum nimic nu s-ar fi petrecut. Nagai Kafū, bunăoară – deşi, simptomatic, a păstrat tăcerea, în vreme ce atâţia alţii s-au pronunţat în diferite grade în favoarea războiului –, a continuat numaidecât să publice acelaşi gen de povestiri, dintotdeauna pe gustul său, inspirate din viaţa cartierelor de plăceri. Pentru generaţia *apare* (<*après-guerre*) de scriitori, simbolul cel mai supărător al continuităţii unui trecut literar depăşit a fost Shiga Naoya. Aşa cum am văzut în ultimul capitol, Shiga, asociat cu gruparea aristocratică de scriitori „Mesteacănul alb” apărută pe la 1910, s-a consacrat ca scriitor unei plurivalente, amănunţite anabze a vieţii sale afective şi psihice şi a relaţiilor sale cu tatăl, soţia şi alţi apropiaţi ai săi. N-a mai existat nimeni care să fi continuat să fie atât de scrupulos realist – şi, conform criticilor săi, atât de egocentric – în privinţa viziunii sale asupra scrisului ca Shiga, iar când a avut curajul să-şi exprime aversiunea faţă de opera unuia dintre răsfăţaţii epocii celei noi, Dazai Osamu, acesta l-a

acuzat public într-un mod insultător: „Un oarecare Maestru Literar o face pe dezgustatul faţă de scrierile mele. Ce să zicem însă despre scrierile Maestrului Literar? Să socotim oare că ne împărtăşesc «adevărul»? Ce pretind ele să fie?” 8

Alţi scriitori renumiţi care au avut o carieră înfloritoare – încă o dată – după război au fost Tanizaki Jun’ichirō şi Kawabata Yasunari. Tanizaki începuse să publice *Surorile Makioka* în foileton în timpul războiului, dar autorităţile militare l-au forţat să se oprească, iar publicarea romanului a fost finalizată după război. *Surorile Makioka* prezintă povestea declinului unei cândva bogate familii de negustori, privită prin prisma vieţii a patru surori după moartea tatălui lor, capul familiei. Poate cel mai bun roman japonez modern, cartea este excepţională prin mărimea considerabilă şi prin trama construcţiei sale. Majoritatea romanelor japoneze simt destul de scurte şi cu o structură laxă; multe dintre aşa-numitele romane sunt de fapt nuvele. Aceasta pare să reflecte, pe de o parte, gustul japonezilor mai degrabă pentru sugestiv decât pentru stricta delimitare – „arta tăcerii”, după cum spune un cercetător9 – şi, pe de altă parte, tradiţia clasică, în care autorul de proză are tendinţa să scrie într-o manieră episodică şi să se aplece cu mult mai multă grijă asupra elementelor sau pasajelor tranzitorii ale lucrării decât asupra structurii ei generale. Cititorul *Surorilor Makioka* este atras într-o naraţiune foarte complexă şi detaliată despre vieţile împletite ale surorilor, care încearcă laolaltă să găsească un soţ potrivit pentru una dintre ele, să facă faţă felului independent şi încăpăţânat de a fi al alteia şi, mai presus de toate, să înfrunte vicisitudinile care le-au schimbat vieţile de la moartea tatălui lor. Deşi Tanizaki ne informează doar în treacăt că acţiunea se petrece în preajma războiului împotriva Chinei, la sfârşitul anilor 1930, cititorul e pătruns de puternicul sentiment – sporit de conştiinţa iminenţei celui de-al Doilea Război Mondial – că este martorul declinului nu doar al unei familii, ci al

întregului mod de viaţă din Japonia antebelică.

Acest sentiment al declinului se resimte puternic, de pildă, în pasajul în care Sachiko, a doua soră şi figura centrală a romanului, o vizitează pe sora ei mai mare, pe cale de a se muta din reşedinţa principală a familiei, situată în Ōsaka. Odată cu diminuarea afacerilor familiei Makioka, soţul surorii mai mari – şeful titular al familiei – revine la fostul său serviciu de la o bancă. Banca îl transferă la Tokyo, iar casa din Ōsaka trebuie vândută:

Casa fusese construită în vechiul stil de la Ōsaka. În interiorul înaltelor ziduri ale grădinii, se ajungea la faţada cu zăbrele a casei. Un drumeag de pământ ducea de la intrare până în spatele casei. În camere, luminate chiar şi la amiază de un felinar chior din curte, stâlpii de molid, inimos lustruiţi, răspândeau o blândă lucire. Sachiko nu ştia de când e casa – poate de o generaţie sau două. La început, trebuie să fi fost folosită ca vilă unde se puteau retrage bătrânii din neamul Makioka, sau unde să trăiască ramurile mai tinere ale familiei. Cu puţin înainte de a muri, tatăl lui Sachiko îşi mutase familia de la Semba aici; devenise o modă ca familiile de negustori să-şi aibă reşedinţa departe de prăvălii. Surorile mai tinere n-au trăit, aşadar, multă vreme în această casă. Aici îşi vizitaseră des rudele, chiar şi în tinereţe, şi tot aici a murit şi tatăl lor. Erau foarte ataşate de vechea locuinţă. Sachiko şi-a dat seama că o mare parte a iubirii surorii ei pentru Ōsaka era de fapt dragoste pentru casă şi, cu toate că se amuza de aceste obiceiuri de modă veche, ea însăşi a simţit o strângere de inimă – nu va mai fi în stare să se întoarcă la vechea casă a familiei. Li s-a alăturat destul de des lui Yukiko şi Taeko să se plângă despre asta – nici că exista, desigur, pe lume casă mai întunecată şi mai neigienică şi nu puteau înţelege ce-o determina pe sora lor să locuiască acolo, căci ele se simţeau deprimate de-a binelea după nu mai mult de trei zile petrecute acolo etc. –, şi totuşi o tristeţe profundă, de nedefinit o copleşi pe Sachiko la primirea veştii. Pierderea casei de la Ōsaka ar

însemna pierderea propriilor rădăcini.10

Autorităţile militare au condamnat *Surorile Makioka*, în primul rând deoarece romanul se axa în totalitate pe zugrăvirea unor chestiuni private (adică egoiste) ale unei singure familii, în toiul unei crize internaţionale, când toţi cetăţenii trebuiau să se consacre din toată inima naţiunii. Cu toate acestea, cartea, cu abordarea delicată a nuanţelor şi dozărilor conotative din relaţiile interumane, se baza pe o venerabilă tradiţie autohtonă – tradiţia sensibilităţii faţă de lucruri(*mono no aware*) –, care îşi avea obârşia cel puţin în literatura de la mijlocul epocii Heian şi în capodopere precum *Kokinshu*, *Poveşti de la I se* şi *Povestea lui Genji*. Tanizaki – care, după cum am notat şi în capitolul anterior, devenise tot mai preocupat, de pe la jumătatea vieţii sale, de trecutul japonez – a transpus, la sfârşitul anilor 1930, în limba japoneză modernă *Povestea lui Genji*, pe când începuse să scrie *Surorile Makioka*. În multe privinţe, romanul *Surorile Makioka* este o „poveste a lui Genji" transpusă în epoca prezentă.

Una dintre cele mai remarcabile scrieri ale lui Tanizaki este eseul intitulat *Lauda umbrelor*. Amintind de lucrarea din secolul al XIV-lea *însemnări din ceasuri de zăbavă* de Yoshida Kenko, este vorba de un miscelaneu de comentarii despre gusturile şi obiceiurile tradiţionale ale japonezilor în raport cu cele din Occidentul modern. Eseul este plin de nostalgie faţă de intrarea acestora într-un con de umbră; Tanizaki a pledat pentru ele atât de convingător, încât *Laudă umbrelor* i-a inspirat puternic pe arhitecţii contemporani şi pe alţii nu doar să conserve trecutul, ci şi să-l folosească drept izvor al artei din prezent. Semnificaţia titlului eseului e clarificată în pasajul următor, referitor la calităţile speciale ale casei tradiţionale japoneze:

O încăpere japoneză poate fi asemuită unei picturi cu „stropi de cerneală", lambriul de hârtie ce acoperă *shoji* fiind suprafaţa unde cerneala e mai subţire, iar firida – unde este cea mai consistentă. De câte ori văd firida unei

camere japoneze decorate cu bun-gust, mă tot minunez de facultatea noastră de a înţelege tainele umbrelor, de sensibila folosinţă pe care o dăm umbrei şi luminii. Căci frumuseţea firidei nu e opera vreunui truc ingenios. Un spaţiu gol este delimitat de pereţi simpli de lemn obişnuit, astfel încât lumina ce pătrunde în interior să formeze vagi umbre în locul respectiv. Nimic mai mult. Şi totuşi, când privim spre întunericul ce se adună în spatele grinzilor, în jurul vasului cu fiori, sub poliţe, deşi ne dăm limpede seama că totul e doar o umbră, suntem copleşiţi de simţământul că în acest colţ plin de atmosferă domneşte o tăcere deplină şi absolută; că aici, în beznă, stăpână e statornica pace. „Misteriosul Orient” despre care vorbesc occidentalii se referă probabil la tainica tăcere a acestor locuri întunecate. Chiar şi noi, în copilărie, simţeam un inexprimabil frison când priveam în adâncul unei firide unde nu pătrunsese nicicând lumina soarelui. Unde e cheia acestui mister? E, până la urmă, în magia umbrelor. Dacă umbrele ar fi înlăturate din colţurile sale, firida s-ar transforma, în acea clipă, într-un simplu spaţiu gol.

Acesta a fost geniul înaintaşilor noştri, care, îndepărtând lumina din acest spaţiu gol, au dat lumii umbrelor formate acolo valoare de mister şi profunzime, superioară oricărei picturi sau ornament mural.11

Kawabata Yasunari a exprimat, poate, cel mai răspicat dintre toţi pustiitoarea disperare resimţită de atât de mulţi japonezi la sfârşitul războiului, când scria: Am sentimentul intens şi inevitabil că viaţa mea a luat deja sfârşit. Pentru mine, a mai rămas doar întoarcerea la munţii şi râurile trecutului. De acum înainte, ca unul deja mort, am de gând să scriu doar despre regretata frumuseţe a Japoniei, niciun rând în plus”. 12 Deşi mărturiseşte că ceea ce l-a determinat s-o facă a fost înfrângerea suferită în război, Kawabata a fost stimulat să scrie despre „regretata frumuseţe a Japoniei”, a pământului şi oamenilor ei prin însuşi temperamentul său artistic. În ciuda contactelor sale neopercepţioniste şi

moderniste de la sfârşitul anilor 1920 şi din anii 1930, Kawabata este probabil mai japonez – în ceea ce înţelegem în general ca sens tradiţional al cuvântului – decât oricare alt romancier modern. După cum am văzut în ultimul capitol, el este adesea considerat drept autor de proză de tip *haiku*, care, pentru a-şi schiţa decorurile şi a evoca stările sufleteşti, foloseşte limbajul succint, esteticeşte rafinat al poeziei. Suntem, bunăoară, totdeauna pe deplin conştienţi, într-un roman de Kawabata – ca şi în poezia vechilor maeştri curteni –, de natură şi anotimpuri, sau, mai precis, de natura şi anotimpurile aparte din Japonia, care au modelat temperamentul poporului său. În 1968, Kawabata a devenit primul japonez căruia i s-a decernat Premiul Nobel pentru literatură. În discursul său de acceptare a premiului, intitulat *Japonia cea frumoasă şi eu* (*Utsukushii Nikon no watakushi*), Kawabata a înlăturat orice dubii ce ar fi putut exista privind profunzimea înrădăcinării artei sale în tradiţia culturală a Japoniei. Discursul său este unul dintre cele mai inimoase şi mişcătoare elogii aduse vreodată culturii japoneze. Deşi ar merita să fie reprodus în întregime într-o carte de genul celei de faţă, câteva scurte pasaje sunt de ajuns:

Povestea lui Genji, îndeosebi, constituie apogeul literaturii japoneze. N-a existat până în zilele noastre scriere de ficţiune care să se compare cu ea. E un miracol că o astfel de operă modernă a fost scrisă în veacul al XI-lea – şi ca miracol este ea cunoscută pretutindeni în lume. Deşi cunoşteam precar japoneza clasică, clasicii epocii Heian au fost principala mea lectură în adolescenţă, iar *Genji* este, cred, cartea care a însemnat cel mai mult pentru mine. Secole după ce a fost scrisă, *Genji* a continuat să fascineze, iar imitaţiile şi prelucrările simt tot atâtea omagii ce i-au fost aduse. *Genji* a fost un vast şi profund izvor de inspiraţie pentru poezie, desigur, ca şi pentru artele plastice şi meşteşuguri, şi chiar şi pentru arta grădinilor. […]

Cuvântul oriental pentru peisaj, literal „munte-apă”,

cu implicaţiile sale conexe în pictura de peisaj şi arta grădinilor, conţine conceptul de uscare şi veştejire, şi chiar de tristeţe şi uzat. Cu toate acestea, în calităţile „trist, auster, autumnal”, atât de apreciate de ceremonia ceaiului, ea însăşi rezumată în expresia „respectuos cu delicateţe, tihnit cu desăvârşire”, se ascunde o mare bogăţie spirituală; iar salonul de ceai, atât de strict demarcat şi simplu, închide în el un spaţiu infinit şi o eleganţă nemăsurată.13

Este remarcabil cum, exact când Japonia se ridica asemenea păsării phoenix din cenuşa războiului şi atingea culmi aproape incredibile de succes economic, Kawabata, cel mai însemnat romancier al ei, vorbea extaziat lumii despre o altă Japonie, de o extremă frumuseţe – o Japonie ce ar putea fi prea fragilă pentru a supravieţui exploatării mercantile, lucrative şi poluării fizice şi culturale, care au făcut cu putinţă un astfel de succes.

Opera postbelică *Sunetul muntelui* (*Yama no oto*, 1949) a lui Kawabata ilustrează romanul japonez cu desfăşurare slab închegată, care contrastează atât de mult cu *Surorile Makioka*. Pentru Kawabata, lumea naturală şi viaţa din cadrul ei au propriile lor legi de mişcare şi funcţionare; lucrurile care ni se întâmplă şi care ne înconjoară simt infinit de diverse şi într-o constantă schimbare, şi orice efort de a le impune prea multă raţionalitate e sortit eşecului şi este în sine un act fals sau lipsit de onestitate din partea unui artist. O astfel de atitudine i-a dat lui Kawabata posibilitatea de a face dovada unei extraordinare „sensibilităţi faţă de lucruri”, conectându-l, în sens larg, la tradiţia estetică *mono no aware* din literatura clasică, de care şi el, şi Tanizaki era atât de legaţi. În vreme ce Tanizaki explorase însă, în *Surorile Makioka*, aspectele intime ale relaţiilor umane, Kawabata a folosit în scrierile sale *mono no aware* pentru a descrie reacţiile subtile ale oamenilor la mediul natural în care trăiau.

Un exemplu al modului poetic în care abordează

Kawabata subiectul percepţiilor – asemănător felului în care sunt legate versurile într-o secvenţă *renga* – este şi pasajul următor din *Vuietul muntelui*:

Era o noapte cu lună.

O rochie era întinsă afară, la uscat, alburie la lumina lunii şi dezagreabilă la văzut. Se gândi mai întâi că rufa fusese uitată pe frânghie, apoi că fusese lăsată acolo ca să se zvânte de sudoare.

Auzi un ţârâit în grădină; un ţârâit de greier lângă trunchiul cireşului, la stânga lui. „Greiere să fie oare zgomotul ăsta atât de lugubru?” se întrebă el. Da, era un greiere.

„Greierii se trezesc oare şi ei din somn atunci când visează urât?”

Unul intrase în cameră şi se aşezase pe marginea cuverturii; Shingo îl prinse cu mâna, dar gângania nu ţipa deloc. „E mut, îşi zise el, nu e ăsta”.

Ca să nu mai fie atras iarăşi de lumina din casă, îl aruncă cu putere spre vârful cireşului, dar i se păru că nu ţintise bine. Ţinând uşa cu mâna, îşi rotea privirile spre pom, fără să ştie dacă insecta ajunsese la destinaţie.

Ce adâncă e noaptea la lumina lunii! Simţea în el însuşi această adâncime, care se întindea la orizont, până departe de tot.

Nu era încă zece august, dar gâzele de toamnă începuseră să cânte. Se auzea, de asemenea, cum picăturile de rouă cad de pe o frunză pe alta.14

Spectatorul din această scenă este personajul principal al romanului, Shingo, un bărbat de vreo şaizeci de ani, copleşit de propria nefericire şi de cea a celor din jurul lui: o soţie pe care a încetat de mult s-o mai iubească, un fiu care-şi respinge fără milă propria consoartă pentru o amantă şi o fiică amărâtă tocmai revenită acasă după o căsnicie dezastruoasă. În mijlocul acestor frământări în relaţiile personale, Shingo simte tot mai mult spectrul propriei sale morţi. Faptul că uită – fenomen atribuibil în primul rând, aparent, vârstei – duce la estomparea stării

de conştienţă dintre gândire şi vis, dintre lucruri petrecute cu multă vreme în urmă şi ceea ce se întâmplă în prezent.

Pentru Kawabata, lumea este un tot, iar omul şi natura simt una; el îl defineşte în mod sclipitor pe Shingo ca pe un observator deopotrivă al relaţiilor umane şi al fenomenelor naturii. Nota dominantă a romanului *Vuietul muntelui* se situează pe linia durabilei tradiţii japoneze a frumuseţii triste, cu conotaţii de *mono no aware*.

O categorie de scrieri care şi-a făcut în mod inevitabil apariţia în perioada postbelică a fost cea a cărţilor despre războiul însuşi. Aproape fără excepţie, aceste opere criticau sever războiul (de fapt, toate războaiele) şi instituţia militară japoneză care-l purtase. Poate că descrierea cea mai terifiant inflexibilă a prăbuşirii cândva triumfătoarei armate imperiale japoneze ne-o oferă Ooka Shohei cu *Focuri pe câmpii* (*Nobi*, 1952), povestea unui soldat expulzat din unitatea sa în ultimele zile ale campaniei din Filipine, deoarece unitatea, departe de a avea capacitatea să continue lupta, nu mai poate răspunde nici măcar celor mai mărunte necesităţi ale membrilor săi. Rătăcind prin pădurile insulei Leyte şi nutrind vaga speranţă că va ajunge într-un loc de unde poate fi evacuat, soldatul ajunge într-un sat părăsit, unde găseşte cadavre de japonezi îngrămădite pe treptele ce duc spre o biserică, şi, fără să şovăie ca să-şi cumpănească fapta, ucide o femeie filipineză lipsită de apărare care se întorsese împreună cu iubitul ei să caute sare. La ieşirea din sat, soldatul întâlneşte alţi soldaţi japonezi, izolaţi şi ei de unităţile lor, şi aude zvonuri sinistre că foametea a pus stăpânire pe armata japoneză şi că unii au recurs chiar la canibalism. Mai târziu, dă peste *un* ofiţer pe moarte, care, într-o ultimă fază de delir, îşi ridică braţul şi exclamă: „După ce o să mor, îl poţi mânca”. Punctul culminant al romanului este atins când soldatul îşi întâlneşte doi vechi camarazi şi-şi împart „came de maimuţă”. Nu trece mult până ce soldatul se află în situaţia de a descoperi adevărata sursă a hranei sale, când asistă la vânătoarea de

„maimuţe” a unuia dintre camarazii săi:

În depărtare, se auzi o împuşcătură.

— A prins unul! strigă Yasuda.

M-am repezit afară şi am luat-o la fugă prin pădure în direcţia de unde venise sunetul. Am ajuns îndată într-un loc unde abia dacă creşteau arbori şi de unde puteam vedea peste albia râului. O formă omenească alerga peste suprafaţa ei luminată de soare! Avea părul vâlvoi şi era desculţ. Era un soldat japonez în uniformă verde. Şi nu era Nagamatsu!

Din nou se auzi un foc de armă. Glonţul trecu departe de aparenta sa ţintă, iar trupul chircit continuă să alerge. Alerga stăruitor de-a lungul albiei râului, privind din când în când peste umăr. Apoi, evident convins că e în afara pericolului, îşi îndreptă treptat spatele şi încetini pasul, în ritmul unuia care merge pe jos. În cele din urmă, dispăru într-un pâlc de copaci.

Tocmai văzusem o „maimuţă”.15

În timp ce *Focuri pe câmpii* descrie umilirea soldatului japonez pe câmpul de luptă, 16 *Zona de vid* (*Shinku chitai*, 195 a), de Noma Hiroshi, dezvăluie o formă de brutalizare şi înjosire ceva mai puţin gravă a militarului încartiruit la domiciliu. Un tânăr soldat, Kitani, s-a întors de curând de la închisoarea militară, unde stătuse doi ani pentru prezumtivul furt al portmoneului unui locotenent. „Războiul cel sfânt” al Japoniei intrase în faza finală a degenerării şi deziluziei, iar oamenii din toate clasele sociale sunt acum angajaţi într-o luptă crâncenă pentru asigurarea raţiilor zilnice şi pentru evitarea morţii sigure pe care o implică misiunile de peste mări. Singurele gânduri ale lui Kitani simt însă să se răzbune pe cei răspunzători de condamnarea şi de sentinţa neobişnuit de severă ce i se dăduse şi s-o revadă pe prostituata pe care-o iubea, dar care se poate de asemenea să-l fi trădat. Pe măsură ce ni se dezvăluie adevărata poveste a cazului lui Kitani devenim martorii funcţionării interne înţesate de grozăvii a unui sistem de viaţă militară pe deplin corupt,

ale cărui acte oficiale sunt în totalitate scrupulos justificate în termeni de veneraţie militară şi devotament dezinteresat faţă de împărat şi naţiune. După cum mărturiseşte principalul său acuzator, locotenentul, pe care Kitani îl încolţeşte într-un final:

Armata e cumplită… Nimic nu mă opreşte s-o spun acum. Armata naţională e putrezită până-n miezul ei, în miezul însuşi. Când eram în străinătate, auzeam spunându-se că armata naţională păstrase vechile tradiţii de onoare şi demnitate… Din păcate, când m-am întors, mi-am dat seama că era în întregime neadevărat, că totul era mai rău decât mi-aş fi putut închipui vreodată. La început, am făcut, ca ofiţer, tot ce mi-a stat în putere ca să menţin standardele. Asta mi-a pricinuit căderea. Am iubit armata din tot sufletul. Mi-era cu neputinţă să-i rabd pe cei care-şi băteau joc de ea sau o compromiteau, dar m-am confruntat cu obstacole redutabile, colonei… maiori… regimentul… divizia… Totul era să fii pe placul superiorilor. Şi nu numai al ofiţerilor, ci şi, dacă aş putea spune aşa, al familiilor lor… Am cunoscut odată un plutonier însărcinat cu intendenţa, care era socotit subofiţerul cel mai cu scaun la cap din întregul corp de armată… Ei bine, soţia lui nu putea părăsi casa şefului de batalion… pentru că prezenţa ei era indispensabilă avansării soţului său… Aşa o chestiune m-a umplut de ruşine… Proviziile livrate se duc direct la comandant, care le foloseşte pentru a face cadouri personale… îl cunoaşteţi pe locotenentul Shimorai, nu? Avea o casă pe care şi-o construise, cea în care trăieşte acum. N-am putut să-ndur o asemenea corupţie. Am încercat să fac ceva, dar asta m-a depăşit. Era o treabă prea mare pentru un singur om… Am fost dat afară. M-am îmbolnăvit. Nu mai contez. Kitani… am crezut că ai fost cumpărat de locotenentul Nakabori. De aceea te-am lăsat să fii dus în faţa Curţii marţiale. Când mi-am dat seama de adevăr, era prea târziu.17

În *Zona de vid*, Noma, scriitor antebelic de stânga, el însuşi veteran, încearcă să demoleze o dată pentru

totdeauna cele mai sacre mituri ale cultului împăratului şi ale ideologiei *kokutai*.

O a treia carte de importanţă majoră care tratează despre război este *Ploaia neagră* (*Kuroi ame*) de Ibuse Masuji – o relatare despre bombardamentul atomic de la Hiroshima. Întemeiat pe documente istorice despre distrugerile materiale şi agonia umană cauzate de bombă, *Ploaia neagră* este povestea multor oameni, dar în special a lui Shigematsu şi a nepoatei sale Yasuko. Într-o naraţiune alcătuită în mare parte din însemnări de jurnal ale lui Shigematsu şi ale altora, facem cunoştinţă cu locuitorii din Hiroshima şi din împrejurimi în ziua bombardamentului, suntem martorii oripilaţi ai destinelor lor în clipa detonării bombei, apoi îi urmăm pe supravieţuitorii rătăcind năuciţi în labirintul de coşmar al *unui* oraş devastat. Acţiunea romanului se desfăşoară la câţiva ani după sfârşitul războiului, iar povestea bombardamentului şi a urmărilor sale e relatată de Shigematsu în special din dorinţa de a semnala cazul nepoatei Yasuko, cea care, din cauza expunerii la radiaţii, nu reuşeşte să-şi găsească un soţ. De fapt, ea este grav bolnavă de maladia radiaţiei, iar descrierea suferinţei sale – odată ce simptomele bolii încep să se manifeste – este sfâşietoare.

Materialul semidocumentar conţinut de această lungă carte ar fi putut cu uşurinţă să fie prezentat într-o manieră abuziv profitabilă, care să urmărească senzaţionalul; dar autorul a adoptat o considerabilă reţinere artistică, transformând astfel *Ploaia neagră* într-un rechizitoriu devastator, de mare efect, al inutilităţii răului pricinuit de război. Să nu ne imaginăm însă că totul este în *Ploaia neagră* numai tenebră şi durere; romanul e străbătut de tema, uneori slab perceptibilă, a nădejdii şi a voinţei de a supravieţui, ceea ce devine simbolic explicit în final, când, în timp ce alţii ascultă în case mesajul radiodifuzat al împăratului anunţând capitularea Japoniei, Shigematsu rătăceşte fără ţintă pe afară şi, privind într-un râu, face o descoperire surprinzătoare:

Cum de nu mi-am dat niciodată seama că în apropiere e un râu aşa de inimos? în apă, puteam vedea o procesiune de mormoloci de ţipari înotând vesel în amonte, împotriva curentului. Era extraordinar să-i priveşti: miriade de ţipari subţirei, încă în stare larvară, niciunul mai mare de opt-zece centimetri lungime.

— Duceţi-vă-n sus pe râu! i-am încurajat eu. Vă puteţi bucura de apa proaspătă, zău!

Veneau necontenit, voinicindu-se să-şi facă loc puzderie pe râu în sus. Trebuie că înotaseră până aici din josul râului, de la Hiroshima.18

Alături de romanele traduse, filmul a devenit unul dintre cele mai importante mijloace de transmitere a culturii japoneze în Occident în perioada postbelică, transformată curând într-o epocă de aur a cinematografului japonez.19 Impulsul fundamental pentru acest lucru l-a constituit excelenţa muncii cinematografice depuse, într-un timp remarcabil de scurt, de către cineaştii japonezi antebelici. Industria cinematografică a reuşit să-şi extindă rapid activităţile după capitulare, pentru că echipamentele marilor studiouri – Shochiku, Toho şi Dar ei – nu suferiseră nicio pagubă serioasă în timpul războiului şi deoarece comandantul suprem al Puterilor Aliate (SCAP) a adoptat o politică de încurajare a reconstrucţiei şi de edificare de cinematografe, pentru a pune la dispoziţia populaţiei o formă de divertisment, în acelaşi timp, în ciuda atitudinii sale generale deschise faţă de libertatea cuvântului şi de expresie în alte domenii, SCAP a găsit de cuviinţă să impună o cenzură destul de amplă asupra temelor ce puteau fi tratate în cinema. Naţionalismul, răzbunarea, patriotismul, distorsionarea faptelor istorice, discriminarea rasială sau religioasă, loialitatea de tip feudal, suicidul, oprimarea femeilor şi umilirea soţiilor, atitudinile antidemocratice şi tot ce contravenea Declaraţiei de la Potsdam şi directivelor SCAP erau subiecte interzise.

În eforturile lor de a „trăi” cu cenzura – sau, când era

cu putinţă, de a o ocoli –, producătorii şi regizorii japonezi au fost obligaţi să recurgă la stratageme şi argumente convingătoare. Bunăoară, pentru a primi permisiunea să realizeze *Utamaro şi cele cinci femei ale sale* (*Utamaro o megurugonin no onna*, 1946), regizorul Mizoguchi Kenji (1898 – 1956) i-a explicat SCAP că Utamaro, artist de la sfârşitul epocii Tokugawa specializat în pictură imprimată, era nu doar un erou cultural pentru japonezul obişnuit, ci chiar un fel de prototip al unui democrat modern! Mizoguchi a lăsat să se înţeleagă că, într-un film ulterior, ar vrea să abordeze şi tema emancipării femeii.20

Asaltaţi de cultura, obiceiurile şi extravaganţele americane, cineaştii japonezi au început să experimenteze noi practici şi tehnici de joc, care, chiar dacă nu erau revoluţionare, reuşeau să atragă atenţia. Una dintre cele mai larg răspândite tehnici a fost cea a sărutului, act strict interzis în filmele japoneze antebelice şi scos din filmele de import. Pentru japonezii de dinainte de război, sărutul era „un act rezervat exclusiv intimităţii dormitorului, dacă nu chiar ceva de artă ocultă” 21. Chiar şi după ce sărutul a devenit general acceptat, el era deseori simulat, făcând în aşa fel încât actorii să-şi încline capetele la distanţă de aparatul de filmat şi să-şi atingă uşor obrajii. Unii actori au încercat să evite atingerea, sărutându-se cu gura acoperită cu tifon, peste care aplicau un strat suplimentar de machiaj pentru a-l ascunde.

Printre cele mai populare filme postbelice, atât în Japonia, cât şi în străinătate, se numără cele ale lui Akira Kurosawa (1910 – 1998), dintre care *Rashōmon* (1950), *Ikiru* (A *trăi*, 1952) şi *Cei şapte samurai* (*Shichinin no samurai*, 1954). Kurosawa a fost numit cel mai occidental dintre cineaştii japonezi, şi este adevărat că, prin conţinutul lor, filmele sale – mai cu seamă cele puternic axate pe acţiune (*Cei şapte samurai*, bunăoară) sau cele care tratează evenimentele într-o manieră existenţialistă de sondare psihologică (precum *Rashōmon*) – simt mai uşor şi universal comprehensibile decât filmele multor alţi

regizori japonezi. Kurosawa – după toate standardele internaţionale, un desăvârşit artizan al artei cinematografice – a fost însă şi un maestru al tehnicilor de creare a unor stări sufleteşti şi al punerilor în scenă ce sudează perfect oamenii şi mediul lor natural, prin atenţia meticuloasă acordată detaliilor şi texturii vieţii şi lucrurilor, tehnici ce proclamă magnificenţa stilistică a filmului japonez.

Bazat pe o povestire scrisă de Akutagawa Ryunosuke, *Rashōmon* relatează un incident petrecut în vechime, în care un senior feudal şi soţia sa, călătorind printr-o pădure, întâlnesc un bandit care-i atacă. Cel puţin două lucruri par incontestabile în şirul de evenimente ce urmează: banditul a violat-o pe femeie, iar soţul a fost ucis. Altminteri – pe măsură ce episodul e povestit şi repovestit prin prisma femeii, a banditului, a seniorului mort (prin intermediul unui şaman) şi a unui tăietor de lemne care s-a întâmplat să fie martor al incidentului –, ni se prezintă o surprinzătoare serie de interpretări contradictorii despre ceea ce s-a petrecut cu adevărat. În funcţie de versiunea pe care eşti înclinat s-o crezi, soţul a fost omorât într-un duel cu banditul pentru apărarea onoarei soţiei, ori s-a sinucis de ruşine că soţia i-a fost violată, ori a fost omorât, incitat de soţie la duel cu banditul, după ce încercase să se dezică de comportamentul ei.

Cei şapte samurai, un film de acţiune de o mare vitalitate, povesteşte istoria unui grup de *ronin*-i, sau samurai fără stăpân, angajaţi de comunitatea unui sat din secolul al XVI-lea ca s-o protejeze de bandiţii care o jefuiesc. Este unul dintre cele mai bune filme de război din toate timpurile şi, ca atare, prezintă oameni în situaţii extreme, confruntaţi cu decizii care trebuie luate irevocabil – decizii ce pun sub semnul întrebării deschis, chiar brutal, cele mai ferme valori şi percepţii, oricât de vag resimţite, legate de sensul vieţii lor. O mare parte a umanismului care stă la baza povestirii este exemplificată de felul de a fi în viaţă şi în moarte al ultimului samurai (de

fapt, un ţăran care se dă drept samurai), interpretat cu o impresionantă bravură de Mifune Toshirō (1920 – 1997), eroul-prototip al lui Kurosawa. *Cei şapte samurai* e însă mai mult decât un simplu film de război. Este o operă de artă magnifică din punct de vedere estetic şi vizual, prezentată într-un cadru care, în venerabila tradiţie autohtonă, pune în evidenţă eterna sensibilitate japoneză faţă de curgerea timpului, mai cu seamă faţă de trecerea anotimpurilor, şi faţă de condiţia finită a omului *în* natură, şi nu *opusă* ei. Nici că ar putea exista o exprimare mai elocventă a acestei sensibilităţi decât sfârşitul filmului, când, după respingerea definitivă a bandiţilor, sătenii trebuie să se ocupe de muncile de primăvară, iar samuraii rămaşi în viaţă sunt obligaţi, după ce se reculeg câteva momente la mormintele tovarăşilor lor, să-şi continue drumul. Astfel, ei îşi reiau statutul de *ronin*-i, statut ce implică incertitudine socială şi, iarăşi, absenţa direcţiei sau sensului în viaţă.

În *Ikiru*, Kurosawa prezintă, într-un context contemporan, criza unui bărbat căruia i s-a spus că e bolnav de cancer în fază terminală. Mic birocrat aproape de pensie, el îşi dă seama că ani la rând a dus o viaţă de robot, lipsită de bucurii, că viaţa personală i-a fost vidă, iar viziunea asupra funcţionării guvernului limitată, de om umil. Se hotărăşte ca, înainte de a muri, să facă un lucru bun, de valoare din punct de vedere social, şi porneşte o campanie de amenajare a unui părculeţ, după ce rezolvarea cererii de amenajare fusese amânată la nesfârşit şi deficitar dirijată printr-un labirint de servicii birocratice, inclusiv al său. *Ikiru* este o critică intransigentă a administraţiei şi a universului inerţiei birocratice.

Dacă pe Kurosawa trebuie să-l considerăm drept cel mai occidental dintre cineaştii japonezi, atunci contrariul său este Ozu Yasujiro (1903 – 1963), cel mai japonez dintre regizori. Lider al filmului japonez începând din perioada antebelică, Ozu şi-a concentrat atenţia aproape exclusiv

asupra conflictului dintre tradiţional şi modern, aşa cum se reflectă acesta în relaţiile schimbătoare din familia japoneză. Antecedentele istorice ale filmelor despre familie (*shomin-geki*, despre care am discutat în capitolul precedent) au fost piesele cu tematică domestică (*sewamono*) din teatrele de marionete şi *kabuki* ale epocii Tokugawa, precum şi romanele la persoana I ale scriitorilor naturalişti şi ale altora din epoca modernă. Clasica dilemă cu care se confruntă individul în piesa domestică din epoca Tokugawa – să ne amintim – este între exigenţele datoriei (*giri*) şi chemarea simţămintelor omeneşti (*ninjo*). În intrigile stilizate ale epocii – bunăoară, povestea-prototip a pasiunii unui negustor deja căsătorit şi cu copii pentru o prostituată dilema se rezolva în mod caracteristic prin dublul suicid (*shinju*). Presiunile sociale de după război, desigur, erau cu mult mai puţin severe, iar dublul suicid nu mai era un lucru obişnuit; dilema domestică însă a persistat, cu *giri* considerat deseori ca semnificând exigenţele familiei japoneze tradiţionale, iar *ninjo* – atracţia exercitată de tendinţele moderne.

Pentru a înţelege de ce acest lucru ar fi mai degrabă o problemă tipic japoneză decât una universală, trebuie să notăm că există puţine analogii cu familia japoneză şi cu enorma importanţă pe care o are ea în societatea niponă. Este pur şi simplu *un* fapt – cum remarcă în mod constant cei din exterior – că japonezii simt, în majoritate covârşitoare, axaţi pe grup: muncesc în grup, se joacă în grup, par mai fericiţi în grup. Acest sentiment extraordinar de comportament colectiv îşi are originea în familie, şi orice fenomen de respingere sau nonconformare la ea ridică pentru japonezi cele mai serioase probleme legate de rolul acesteia în societate, în ansamblul ei.

În filmele lui Ozu, precum tumultuoasa şi impresionanta *Poveste din Tokyo* (*Tokyo monogatari*, 1953), confruntarea dintre tradiţional şi modern este reprezentată în termeni de generaţie, sub forma conflictului dintre un părinte tradiţionalist şi un copil

independent, modern. Dar implicaţiile sociale pentru un astfel de şoc simt mult mai mari în context japonez decât ar fi în Occident. În timp ce copilul occidental îşi consideră foarte probabil părintele drept pur şi simplu prea conservator sau demodat, tânărul japonez este cât se poate de conştient că părintele reprezintă un model tradiţional de comportament, care continuă să fie precis înţeles şi de care trebuie să dea seama, într-o măsură mai mică sau mai mare, toţi japonezii.

Ozu a preferat scenarii construite nu atât narativ, cât mai cu seamă sub formă de povestire, cu dialoguri mai apropiate de felul în care vorbesc oamenii în mod normal şi cu scene cât se poate de fireşti în privinţa sentimentelor (fig. 68). A utilizat, de asemenea, aproape exclusiv cadre filmate cu o singură cameră, la înălţimea ochilor unei persoane

Fig. 68. Scenă din *Poveste din Tokyo*, în regia lui Ozu Yasujiro (*New Yorker Films*)

aşezate pe *tatami*. După cum a remarcat Donald Richie: „Această perspectivă tradiţională este viziunea repausului, ce acoperă o arie foarte limitată, dar dominând-o total. Este atitudinea celui ce priveşte, nu a celui ce ascultă; este poziţia în care se vizionează teatrul

no şi în care se participă la ceremonia ceaiului". 22

Mesajul caracteristic exprimat de o dramă domestică sau populară semnată de Ozu este că viaţa (impregnată de acelaşi gen de tristeţe izvorâtă din *mono no aware* pe care o regăsim şi în romanele lui Kawabata) va continua să se desfăşoare aproape aşa cum a făcut-o până acum. Tinerii vor fi în continuare atraşi de modernitate, iar cei mai în vârstă vor continua să găsească mulţumire – dacă nu chiar totală mângâiere – în lumea atât de minuţios definită a tradiţiei. Alţi regizori n-au împărtăşit totuşi deloc viziunea atemporală, aproape fatalistă asupra lucrurilor pe care o avea Ozu. Un exemplu important este opera lui Naruse Mikio, un alt regizor consacrat din perioada antebelică, printre ale cărui filme postbelice se numără când *o femeie urcă treptele* (*Onna ga kaidan o agaru toki*, 1960) şi *Flux* (*Nagareru*, 1956 – n.tr.). Naruse consideră modul de viaţă familial tradiţional drept şi mai strict decât lasă să se înţeleagă filmele lui Ozu şi pare să se îndoiască de faptul că simt japonezi care vor putea să i se sustragă definitiv. În când *o femeie urcă treptele*, încă tânăra şi atrăgătoarea proprietară, *mama-san*, a unui bar aflat la catul superior al unei clădiri din cartierul Ginza din Tokyo acceptă, violând propriul cod profesional, avansurile unui patron şi e de acord să se mărite cu el. De fapt, bărbatul este deja căsătorit, iar când femeia se întâlneşte cu soţia lui îşi dă seama că, în ciuda a ceea ce socotise a fi propriile ei concepţii moderne, emancipate, ea nu poate fi răspunzătoare de distrugerea unei familii. La final, ea urcă din nou singură treptele spre barul ei, resemnată de a redeveni *mama-san* care-şi tachinează şi flatează clienţii, dar nu se implică într-o relaţie serioasă cu vreunul dintre ei.

Cinematograful japonez contemporan este de o asemenea bogată diversitate, încât prezentarea filmelor câtorva regizori, oricât de importanţi ar fi ei, nu poate evident să acopere subiectul într-o manieră adecvată. Alături de Ozu şi Kurosawa, un mare maestru al filmului a

fost Mizoguchi Kenji (1898 – 1956), regizor al neasemuit de frumosului *Ugetsu* (*Ugetsu monogatari*, 1953).23 Privit din diferite perspective, Mizoguchi poate fi socotit cel mai romantic tradiţionalist dintre cineaştii japonezi şi, de asemenea, un artist preocupat de problemele sociale moderne. Latura sa tradiţională era în esenţă de ordin estetic, fiind probabil cel mai deplin revelată în capacitatea sa de a crea şi menţine atmosfera, mai ales în filmele despre trecut sau din vreo epocă mitică de demult, precum *Ugetsu*, povestea unui meşteşugar dintr-o epocă medievală de războaie civile care se duce într-un oraş pentru a-şi vinde obiectele de olărie şi este implicat într-o relaţie cu o frumoasă patroană (fig. 69). În această atmosferă dintre cele mai desăvârşite din istoria filmului, o mare parte din emoţia profundă care ne cuprinde derivă din imposibilitatea de a separa realul de imaginar. Meşteşugarul descoperă că relaţia sa cu frumoasa patroană este parte a unei fascinaţii magice ce a pus stăpânire pe el; dar când încearcă să se întoarcă acasă la soţia sa descoperă că nici ea nu mai există, că e moartă de mulţi ani.

Latura modernă a lui Mizoguchi se găseşte în principal în modul în care tratează problema feminină, inclusiv temele legate de importanţa dragostei lor pentru bărbaţi şi modul îngrozitor în care au fost persecutate în lumea japoneză tradiţională, feudală. Această a doua temă este desăvârşit conturată în *Sansho vechilul* (*Sansho dayu*, 1954), *o* poveste tragică a soţiei, a fiului şi a fiicei unui funcţionar de provincie de pe vremuri, răpiţi de tâlhari şi vânduţi ca sclavi, fiul şi fiica unui grup, iar soţia – altuia. Crescând, fiul evadează cu ajutorul surorii sale, care-şi sacrifică viaţa pentru a-i întârzia pe urmăritorii

Fig. 69. Scenă din *Ugetsu*, în regia lui Mizoguchi Kenji (*Janus Films*)

lui. Fiul devine în scurt timp el însuşi un funcţionar important, dar renunţă la poziţia sa pentru a-şi căuta mama. Când o regăseşte în cele din urmă, ea este o bătrână oarbă, care fusese obligată de-a lungul anilor să se prostitueze şi căreia chiar i se tăiaseră tendoanele de la picioare ca să nu fugă.

Deşi în *Sansho vechilul* Mizoguchi a introdus critica socială într-un cadru istoric, el a rămas – ca şi rivalii săi Ozu şi Kurosawa – vădit sentimental în privinţa vechii Japonii şi a datinilor ei. Alţi regizori, precum Kobayashi Masaki, au respins ceea ce considerau a fi un sentimentalism prea facil şi şi-au concentrat cu intransigenţă atenţia mai degrabă asupra cruzimii şi inegalităţii zdrobitoare din societatea tradiţională. În *Harakiri* (*Seppuku*, 1962), Kobayashi prezintă povestea unui *ronin* din epoca Tokugawa care se duce pe un domeniu pentru a cere hrană, jurând că se va spinteca dacă va fi refuzat. Socotindu-l un simplu om enervant, funcţionarii de pe domeniu îl refuză scurt şi-i ordonă să se

ţină de cuvânt şi să-şi facă *harakiri* în prezenţa lor. În timp ce se pregăteşte pentru sumbra ceremonie, *ronin*-ul le vorbeşte funcţionarilor despre un alt samurai fără stăpân, care le-a cerut, cu puţin timp în urmă, un ajutor identic cu al său şi care a fost forţat să execute *harakiri* cu o sabie de bambus, singura armă pe care o avea. *Ronin*-ul le dezvăluie faptul că samuraiul precedent fusese propriul său fiu, care fusese mânat de deznădejde pe acest domeniu ca să facă rost de hrană pentru soţie şi copil, care-i mureau de foame. Dându-le de ştire celor care-l prinseseră că el luase deja cozile (simbolurile bărbăţiei samuraiului) de pe creştetul a trei dintre colegii lor funcţionari, răspunzători de moartea fiului său, *ronin*-ul îşi scoate sabia şi, în stilul *chambara* clasic, ucide mai mulţi inamici înainte de a fi nimicit.

Împreună cu alţi cineaşti din perioada postbelică, Kobayashi şi-a îndreptat critica severă şi împotriva societăţii japoneze moderne. Cea mai ambiţioasă operă a sa, bunăoară, a fost drama în trei părţi despre ororile participării Japoniei în cel de-al Doilea Război Mondial – cadrul este Manciuria – intitulată *Condiţia umană* (*Ningen no joken*, 1958 – 1961). Într-un interviu cu criticul american Joan Mellen, Kobayashi a declarat că *Harakiri* şi *Condiţia umană* au o tematică similară, în măsura în care amândouă tratează despre „rezistenţa umană tenace” a indivizilor supuşi presiunii autoritare a societăţii.24

Alte secţiuni ale artei spectacolului, inclusiv teatrul modern (*shingeki*) şi *kabuki*, au prosperat în egală măsură după război, deşi la o scară mult mai redusă şi nu înainte de a-şi surmonta propriile traume postbelice.

Baza teatrului *shingeki* a fost, încă de la crearea sa, mai degrabă compania de teatru decât producătorul independent, cum se întâmplă în teatrul american. În timpul războiului, a existat o singură companie activă – Teatrul Literar (*Bungakuza*) –, iar numărul de săli de spectacole accesibile era redus drastic de raidurile de bombardamente. Pacea a adus cu sine un sentiment de

revoluţie teatrală în sânul mişcării *shingeki*, ca parte a speranţei generale ce a însoţit sfârşitul războiului.

Dar dificultăţile cu adevărat fundamentale cu care s-a confruntat *shingeki* în perioada postbelică au fost aceleaşi cu cele care i-au produs dintotdeauna necazuri. Mai întâi, însuşi cuvântul *engeki*, „teatru”, sugera pentru majoritatea covârşitoare a japonezilor un gen mai degrabă descriptiv decât reprezentaţional de artă interpretativă. Mai precis, aceasta însemna *kabuki*, iar cei din *shingeki* au fost obligaţi de la bun început să încerce să-şi diferenţieze teatrul ca unul „nou” sau „modern”. În timp ce *shingeki* se lupta să-şi stabilească propria tradiţie teatrală, el a fost eclipsat de o industrie cinematografică aflată în plină expansiune, care a reuşit să se situeze cu doar un pas în urma cinematografiei din Occident, pentru a deveni un gen realmente modern şi realist de spectacol în sine. O altă dificultate cu care s-a confruntat *shingeki* încă din primele sale stadii de dezvoltare a fost profunda fisură care se produsese între cei care voiau să rămână în atmosfera exclusiv literară sau descriptivă şi cei care năzuiau să-l transforme într-un gen de teatru ideologic (*karmen-teki*). Aceasta a avut drept urmare, după cum am remarcat, la finele anilor 1920 şi în anii 1930, dominarea în teatrul *shingeki* a scriitorilor proletari şi suprimarea acestui gen de către autorităţile militare. În perioada postbelică, ideologia politică a devenit, o dată în plus, un motiv de dispută în sânul teatrului *shingeki*.

Dacă dificultăţile teatrului *shingeki* au rămas aceleaşi după război, unele dintre încercările sale de soluţionare ne induc sentimentul de familiar. Unul dintre mijloacele prin care *shingeki* a căutat să facă faţă prezenţei reduse a publicului, de pildă, a fost un stagiu cu piese occidentale aflate în curs de traducere, incluzând operele shakespeariene *Visul unei nopţi de vară*, *Romeo şi Julieta* şi *Hamlet*. Printre operele contemporane, *Un tramvai numit dorinţă* a lui Tennessee Williams şi *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller (aceasta din urmă pusă în

scenă de o companie teatrală de stânga) s-au bucurat de succes. Dar piesele străine puteau, pe termen lung, să contribuie doar în mică măsură la promovarea teatrului autohton, iar relativul avânt postbelic al teatrului *shingeki* poate fi pus şi pe seama operei originale a dramaturgilor japonezi. De interes special s-a dovedit scrierea de piese pentru *shingeki* de către romancieri bine-cunoscuţi, precum Mishima Yukio (1925 – 1970) şi Abe Kobo (1924 – 1993).

Mishima, cu puternicele sale gusturi neoclasice, a rămas poate mai bine cunoscut ca dramaturg pentru modul în care foloseşte deopotrivă trecutul japonez şi cel occidental. Printre lucrările sale se numără piese *no* moderne, câteva piese *kabuki* şi opere inspirate din istoria occidentală, cum ar fi *Madame de Sade* (1965), a cărei acţiune se desfăşoară în timpul Revoluţiei Franceze. Abe, pe de altă parte, s-a dedicat teatrului experimental de avangardă, după cum putem observa în piesele *Prietenii* (1967) sau *Bărbatul care s-a transformat într-un băţ* (1969). Dar, chiar dacă cei doi autori diferă în ce priveşte perioada istorică – trecută şi prezentă – pe care au ales s-o exploreze, amândoi au contribuit semnificativ la dezvoltarea teatrului japonez, evitând capcanele în care căzuseră dramaturgii din perioada antebelică, care au încercat să creeze piese japoneze moderne esenţialmente prin încorporarea de elemente din tradiţia realistă a teatrului occidental.25 Piesele lui Mishima şi Abe sunt opere originale, libere de constrângerile realismului şi care au constituit o sursă de inspiraţie pentru alţi dramaturgi în procesul de formare al unui teatru japonez cu adevărat modern.

Kabuki făcea faţă unei situaţii şi unor perspective cu totul diferite de cele ale *shingeki* în perioada postbelică. La origini, desigur, *kabuki* era un teatru burghez pe care autorităţile Tokugawa abia dacă l-au tolerat la început. Totuşi, în epoca modernă, *kabuki* devenise incontestabil cel mai important gen teatral din Japonia. Deşi

începuturile sale modeste n-au fost niciodată uitate cu totul, o parte a repertoriului a fost considerată un adevărat depozitar al moralităţii tradiţionale şi al valorilor feudale ce aparţineau clasei premoderne a samurailor. Acesta a fost motivul pentru care autorităţile militare l-au favorizat în general în timpul războiului, 26 şi pentru acelaşi motiv a avut şi SCAP o părere preconceptă despre *kabuki* după război, interzicând strict prezentarea de opere „feudale" precum *Chushingura* (*O comoară de supuşi loiali*), dramatizarea mereu populare vendete a patruzeci şi şapte de *ronin-i* de la începutul secolului al XVIII-lea. Spre 1947 însă, restricţiile impuse de SCAP în privinţa *kabuki* au fost atenuate, astfel încât acesta a început să se bucure de o relansare rapidă. Astăzi, *kabuki* este la mare cinste, şi cel puţin unul dintre actorii săi, Bando Tamasaburo, este un star de mărimea unui muzician rock de primă importanţă.

Una dintre artele care, prin forţa lucrurilor, au atras atenţia în perioada de după război, ca urmare a ravagiilor războiului, a fost arhitectura. Multe dintre marile oraşe ale Japoniei, inclusiv Tokyo, au fost devastate de bombardamentele cu bombe brizante şi incendiare ale Aliaţilor, şi era o nevoie disperată de tot felul de clădiri noi. Dar, din pricina priorităţii relativ scăzute acordate de SCAP reconstrucţiei fizice a oraşelor japoneze şi a decalajului dintre elaborarea şi punerea în practică a proiectelor arhitecturale de anvergură, avântul postbelic în domeniul construcţiilor a început în Japonia abia la începutul anilor 1950. Pentru a înţelege direcţiile în care a evoluat industria construcţiilor, va fi util să trecem pe scurt în revistă procesul general al dezvoltării arhitecturale din secolul al XIX-lea.

Arhitectura japoneză tradiţională se baza aproape în întregime pe utilizarea în construcţii a lemnului. Apariţia influenţelor occidentale în perioada Restauraţiei Meiji a produs o revoluţie tehnologică în arhitectură prin introducerea unei întregi noi game de materiale de construcţie, inclusiv cimentul, oţelul şi cărămida. La

începutul secolului XX, pe măsură ce industriile capitaliste moderne au început să cunoască o creştere semnificativă în Japonia, tehnicile de construcţie cu beton armat au fost, de asemenea, aplicate pe scară largă la ridicarea – în oraşul Tokyo şi în alte mari oraşe – de fabrici şi clădiri de birouri.

Primele edificii în manieră occidentală ridicate în epoca Meiji – într-un conglomerat de stiluri, inclusiv gotic, renascentist şi baroc – au fost proiectate de fapt de arhitecţi străini, precum englezul Josiah Condor, sosit în Japonia în 1877. Printre clădirile proiectate de Condor se numără Muzeul Naţional din Parcul Ueno şi Rokumeikan (Palatul Strigătului de Căprioară), care, cum am notat în capitolul 9, a devenit simbolul a ceea ce mulţi socotesc a fi supraoccidentalizarea Japoniei la sfârşitul veacului al XIX-lea. Condor a predat la Colegiul Tehnic din Tokyo (care a devenit mai târziu Departamentul de arhitectură al Universităţii din Tokyo) şi a influenţat în mare măsură numeroşi tineri arhitecţi japonezi care s-au afirmat la sfârşitul epocii Meiji. Dar, după cum spune un cercetător, arhitecţii japonezi din acest secol utilizau „doar tehnicile şi formele exterioare ale civilizaţiei industriale din Occident, fără să le înţeleagă originea spirituală. Ca urmare e aproape firesc ca ei să fi pus mai mult accentul pe aspectul ingineresc când au adoptat uzanţele occidentale” 27. În plus, latura inginerească a arhitecturii a fost de asemenea subliniată în virtutea importanţei acordate de guvernul japonez concepţiei structurale, în scopul protejării împotriva cutremurelor.

Abia în deceniul al doilea al secolului XX – în acelaşi timp cu debutul mişcării moderniste în arhitectura occidentală – au început şi arhitecţii japonezi să dea dovadă de o atitudine mai sofisticată şi mai rafinată faţă de problemele şi potenţialul construirii de clădiri moderne. Stimulaţi de ideile lui Walter Gropius, Le Corbusier şi ale altor occidentali, arhitecţilor japonezi li s-au deschis noi posibilităţi datorită creşterii cererii de construcţii pe piaţă,

ca rezultat al avântului economic pe care l-a cunoscut Japonia – după cum am menţionat în capitolul anterior – când puterile europene s-au retras, în timpul Primului Război Mondial, din competiţia pentru pieţele din Orientul îndepărtat. Printre întrebările cărora arhitecţii japonezi au trebuit să le găsească răspunsul în această perioadă erau relaţia dintre funcţie şi decoraţie (funcţionalismul era atunci foarte la modă în Europa), modul în care ar trebui folosite materialele pentru a le accentua sau spori calităţile speciale şi cum putea fi arhitectura dirijată mai degrabă spre scopuri umaniste decât dezumanizante.

Probabil că cea mai importantă problemă abordată de arhitecţii japonezi în timpul Primului Război Mondial şi în perioada care a urmat a fost cum să combine gusturile japoneze tradiţionale cu valorile arhitecturale occidentale moderne. Printre cele mai evidente gusturi tradiţionale erau: utilizarea naturală a materialelor, precum lemnul nevopsit şi zidurile rugoase de tip lut; manevrarea spaţiului – esenţialmente prin compartimentarea sa cu panouri subţiri, reglabile – pentru a crea sentimentul de continuitate fluidă între o parte şi alta a interiorului unei clădiri şi chiar între interiorul clădirii şi exteriorul ei; accentul pus pe liniile drepte, geometric dispuse în proiectul construcţiei, datorat în principal menţinerii vechiului stil de construcţie cu structuri formate din stâlpi de susţinere şi grinzi. Toate aceste calităţi sunt desăvârşit prezente în capodopera stilului de arhitectură tradiţional japonez din epoca Tokugawa, Palatul Izolat Katsura din Kyōto. Dar japonezii din epoca modernă n-au conştientizat virtuţile acestui palat până când nu le-au fost semnalate în anii 1930 de un expatriat din Germania nazistă, Bruno Taut (1880 – 1938).

La scurt timp după venirea lui Taut în Japonia, în 1933, o autoritate în domeniul arhitecturii japoneze remarca: Acum cincizeci de ani au venit europenii şi ne-au spus «Nikko este cel mai valoros», şi am gândit şi noi la fel; acum, a venit Bruno Taut şi ne-a spus: «I se şi Katsura

sunt cele mai valoroase», şi din nou îi dăm crezare”. 28 Într-o cuvântare ţinută în 1936 la Societatea pentru Relaţii Culturale Internaţionale (Kokusai Bunka Shinkokai) din Tokyo, Taut a spus despre Sanctuarul din I se următoarele:

Totul este artistic la I se, nimic nu e artificial. Nu există nicio particularitate: lemnul natural este impecabil şi minunat lustruit, iar acoperişul de paie este şi el perfect, cu splendida sa curbură, fără curbă ascendentă la coamă sau la streşini. Fără greş este şi asamblarea lemnului cu piatra temeliei, şi nu există niciun ornament care să nu facă parte integrantă din caracteristica arhitectonică. Globurile aurite ale grinzilor transversale de sub creastă se alătură armoniei de paie şi lemn de *hinoki* [chiparos], iar hârtiile albe şi ramurile verzi ale sectei şintoiste se contopesc şi ele, fără egal, în tot.29

Taut continuă să observe că, deşi japonezii pretind că atmosfera epocii exercită o fascinaţie asupra lor”, eterna noutate şi prospeţime a Sanctuarului din I se sunt cele care-l impresionează, ele fiind trăsături fundamental japoneze. Despre Palatul Izolat Katsura, el spune:

…numai la Katsura există o copleşitoare libertate a intelectului care nu subordonează niciun element al structurii sau al grădinii unui sistem rigid. La Nikko, asemenea multor atracţii arhitecturale din lume, efectul este realizat prin cantitate – aşa cum o armată de două sute de mii de oameni este mai mare decât una de douăzeci de mii. La Katsura, dimpotrivă, fiecare element rămâne o individualitate liberă, asemenea membrului unei societăţi valoroase, în care armonia izvorăşte din absenţa constrângerii, pentru ca fiecare să se poată exprima conform naturii sale proprii. Astfel, Palatul Katsura este un miracol complet izolat în lumea civilizată. Trebuie să vorbim despre „eterna lui frumuseţe”, care ne recomandă să creăm în acelaşi spirit mai mult decât e cazul cu Partenonul, catedrala gotică sau Sanctuarul din I de Ceea ce e specific Japoniei, localul, este nesemnificativ; principiul însă este absolut modern şi de mare valoare

pentru orice arhitectură contemporană.30

Pentru Taut, „arta arhitecturii japoneze nu putea să se ridice mai sus de Katsura, nici să coboare sub Nikko”.

Unul dintre evenimentele marcante din istoria arhitecturii moderne în Japonia a fost construirea, între anii 1919 şi 192 a, în centrul oraşului Tokyo, a Hotelului Imperial, de către arhitectul Frank Lloyd Wright (1867 – 1959). Wright, care vizitase Japonia încă din 1905, era un pasionat admirator al artei Asiei de Est, achiziţionând statui budiste şi o vastă colecţie de picturi imprimate din epoca Edo. Printre cei mai curajoşi inovatori în domeniul arhitecturii moderne, el a susţinut cu putere abordarea „organică” a proiectării şi construcţiei, prin care voia să spună nu doar că arhitectul ar trebui să caute să realizeze unitatea şi armonia în privinţa caracteristicilor funcţionale ale unei clădiri, ci şi să permită acesteia – fie ea casă de locuit, birou sau hotel – să se situeze organic în decorul sau contextul social specific. Orientat spre Parcul Hibiya, nu departe de palatul împăratului, Hotelul Imperial avea o structură joasă, neregulată, din beton armat, cu un exterior greoi, de cărămidă (fig. 70). În interior, Wright a folosit spaţiul într-un mod deosebit, ridicând sau coborând nivelul tavanului. Hotărât să obţină unitatea perfectă a planului structural şi a decoraţiei, el a mers până într-acolo, încât a conceput personal conţinutul camerelor, inclusiv paturi, scaune, mese, tapiseriile de pe pereţi. Spre nesfârşita disperare a multora dintre admiratorii săi, Hotelul Imperial originar al lui Wright, care a rezistat deopotrivă cutremurului din Tokyo din anul 1923 şi bombardamentelor din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, a fost demolat la sfârşitul anilor 1960, pentru a lăsa locul Noului Hotel Imperial, o clădire cu mai multe etaje. Dar vechea structură rămâne vie în memorie nu numai pentru calităţile ei intrinsece de capodoperă arhitectonică, ci şi ca un mesaj direct adresat japonezilor de unul dintre cei mai originali artişti occidentali de la începutul secolului XX.

Un aspect interesant al impactului pe care Wright l-a avut asupra arhitecturii japoneze după Primul Război Mondial a fost că, în parte.

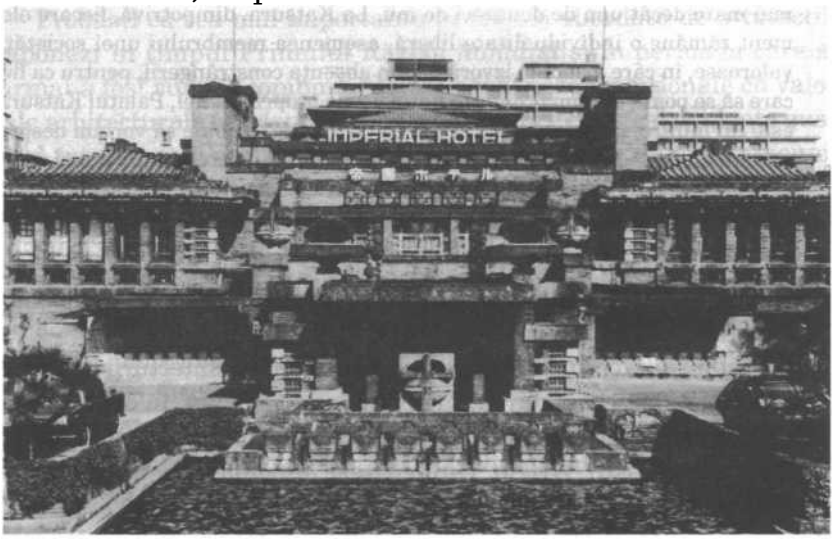


Fig. 70. Vechiul Hotel Imperial din Tokyo, proiectat de Frank Lloyd Wright era vorba de alimentarea influenţelor pe care el însuşi le primise anterior de la japonezi. Cei din Occident îşi manifestaseră interesul pentru arhitectura japoneză, în special faţă de locuinţele tradiţionale, cel puţin din anii 1870. Americanul Edward Morse (1838 – 1925), cunoscut pentru descoperirea rămăşiţelor preistorice din epoca Jomon de la Omori, la periferia oraşului Tokyo, a scris un studiu detaliat despre arhitectura domestică japoneză de la acea vreme, publicând în 1885 o carte cu titlul *Locuinţele japoneze şi împrejurimile lor*, text care s-a bucurat de multe ediţii de-a lungul anilor. Stilurile arhitectonice japoneze au fost prezentate la târguri economice şi expoziţii la sfârşitul secolului al XIX-lea; un exemplu notabil îl reprezintă macheta pregătită pentru Expoziţia Mondială Columb, din 1892, de la Chicago, unde s-au comemorat patru sute de ani de la descoperirea Americii. Proiectată şi construită chiar de japonezi, macheta a avut ca model Pavilionul Păsării Phoenix din Templul Byodoin, din veacul al XI-lea,

de la Uji. Pavilionul originar al Păsării Phoenix de la Byodoin este format dintr-o sală centrală, cu galerii care se extind lateral, asemenea unor aripi, spre dreapta şi spre stânga (şi care se termină cu câte un pavilion deschis), iar spre spate, asemenea corpului şi cozii unei păsări. La Chicago, galeria posterioară a fost eliminată, iar pavilioanele au fost, arhitectonic, închise. Astfel, s-a creat o alcătuire de trei structuri legate într-o concepţie extrem de graţioasă, dispuse pe platforme înălţate şi cu acoperiş de ţiglă în pante line şi mult adâncite. Interiorul fiecărei structuri a fost conceput şi decorat pentru a reprezenta câte o perioadă istorică diferită a stilului domestic japonez: Fujiwara, Ashikaga şi Tokugawa.

Salonul japonez de la Expoziţia Mondială Columb, numit Vila Phoenix, este cu adevărat uimitor, în contrast cu stilul arhitectural apăsător de greoi adoptat în general pentru sălile de expoziţie, care erau proiectate „în stilul clasic sau neoclasic pur, folosind terminologia familiară a coloanelor, antablamentelor, arcelor, bolţilor şi cupolelor, totul unificat de un gigantic ordin arhitectural clasic de peste optsprezece metri înălţime” 31. Deşi arhitecţi din toată ţara au vizitat expoziţia şi au fost impresionaţi de Vila Phoenix, Şcoala de la Chicago – printre care Frank Lloyd Wright – a fost cea care a profitat cel mai mult de pe urma studierii acestui excelent model japonez de structură şi design aflat la îndemână, care, expus în oraşul Chicago, a fost păstrat până în 1946. Wright şi-a exprimat entuziasmul faţă de arhitectura japoneză tradiţională în felul următor:

Am văzut casa autohtonă din Japonia ca pe un studiu suprem de eliminare – nu doar a murdăriei, ci şi a tot ceea ce e nesemnificativ. Casa japoneză m-a fascinat în mod natural şi aş fi petrecut ore în şir să le demontez şi să le pun cap la cap din nou. Nu vedeam nimic lipsit de sens în casa japoneză şi puteam găsi foarte puţin adăugit în felul de a fi al ornamentului [echivalentul ornamentaţiei fiind realizat], prin scoaterea în evidenţă şi cizelarea frumuseţii

materialelor simple folosite la realizarea construcţiei… şi, destul de straniu, am găsit această veche locuinţă japoneză drept un exemplu perfect al standardizării moderne la care lucram. Rogojinile de podea, demontabile pentru a fi curăţate, sunt toate de nouăzeci de centimetri pe un metru optzeci. Mărimea şi forma tuturor caselor sunt determinate de aceste rogojini. Paravanele glisante se situează toate la nivelul limitei unitare a rogojinilor [şi] a stâlpilor de lemn lustruit… totul se află la întreţăierea rogojinilor.32

În pofida exemplului lui Wright şi a speranţei pentru o mai mare independenţă şi chiar pentru o abordare inovatoare inerentă noilor sentimente nutrite de arhitecţii japonezi, anii 1920 şi 1930 atestă continuarea în general a fenomenului de dependenţă şi de imitare a tendinţelor arhitecturii occidentale.33 De exemplu, în loc să încerce, pe linia celei mai bune tradiţii japoneze – şi cu încurajarea lui Taut –, să permită structurii să determine proiectarea (ca în modelul clasic, în linie dreaptă, al clădirilor, precum Katsura, bazate pe structura stâlp-grindă), ei au cedat în faţa utilizării occidentale de ziduri masive, care au şters orice urmă a caracteristicilor structurale. Este adevărat că, odată cu apropierea războiului cu China şi a celui din Pacific, conducătorii militari japonezi pe cale de afirmare căutau să promoveze dezvoltarea unui „stil naţional” în arhitectura modernă, dar acesta tindea să fie mai degrabă un efort de eliminare a elementelor occidentale din clădirile japoneze decât de încurajare a căutării de direcţii autohtone noi şi progresiste de dezvoltare.

În vreme ce înainte de cel de-al Doilea Război Mondial japonezii fuseseră influenţaţi mai ales de stilurile arhitecturale europene, după război principala influenţă străină a fost – fatalmente, probabil – americană. Una dintre consecinţele acestei tendinţe a fost că, dacă ţări precum Anglia, Franţa şi Germania au acordat o mare însemnătate planificării urbane în reconstrucţia oraşelor lor distruse de război, japonezii – în absenţa unui interes

american semnificativ în acest domeniu – au manifestat puţin interes în planificarea globală, reconstrucţia postbelică pornind în mod serios la începutul anilor 1950.34

Cu neglijarea generală a nevoilor de locuit, prioritatea în prima parte a perioadei de avânt al reconstrucţiei postbelice din Japonia a fost acordată – în special în cele mai mari oraşe – edificării de spaţii pentru birouri. Tot sub influenţă americană, japonezii au căutat să echipeze aceste clădiri cu cele mai avansate facilităţi, inclusiv iluminat fluorescent şi aer condiţionat. În plus, atât la construcţiile comerciale şi industriale, cât şi, mai târziu, la clădirile de locuinţe, s-a încercat, pe cât posibil, utilizarea de materiale ignifuge, pentru modificarea caracterului tradiţional ignigen al unor oraşe precum Tokyo.

Japonezii au trăit întotdeauna în case mici de lemn, lipsite de obicei de capacitatea de a găzdui mai mult de una sau două familii. Ca urmare construcţia de blocuri de locuinţe cu mai multe etaje în perioada postbelică a constituit un veritabil progres revoluţionar în stilul de viaţă a numeroşi orăşeni din Japonia. Chiar dacă aceste locuinţe mai moderne sunt extrem de modeste după standardele americane, japonezii le-au privit ca pe primii paşi spre atingerea a ceea ce ei socotesc a fi un fel de utopie lumească a unui trai degajat şi tihnit derivat din modelul furnizat de Statele Unite.

Ca parte a avântului postbelic al industriei construcţiilor, arhitecţii japonezi au cunoscut renaşterea atât a încrederii de sine, cât şi a mândriei, pe măsură ce stilurile de construcţie şi valorile estetice japoneze începuseră să atragă atenţia internaţională. Unul dintre liderii acestei renaşteri postbelice a fost Maekawa Kunio, fost student al lui Le Corbusier, care cunoştea accentul de inspiraţie cubistă pus pe formele geometrice ale concepţiei arhitecturale. Printre clădirile postbelice proiectate de Maekawa se numără ramura principală a Băncii de

Finanţare Mutuală (Nihon Sogo Ginko, 1952) din Tokyo şi Casa Internaţională din Tokyo (Kokusai Bunka Kaikan, 1955), ambelor acordându-li-se premiul anual al Academiei Japoneze de Arhitectură.35 Dar faima cea mai mare în lumea postbelică a cunoscut-o Tango Kenzo, care a început să câştige premii la concursuri de arhitectură în timpul războiului şi mai apoi i-a fost asociat, pentru o vreme, lui Maekawa. Succesele triumfale ale lui Tango includ Muzeul Păcii (Heiwa-ki Kaikan) de la Hiroshima şi principala arenă sportivă (Kokuritsu Yoyogi Kyogijo – n.tr.) pentru Jocurile Olimpice de la Tokyo din 1964 (fig. 71 şi 72). Aşa cum pentru mulţi Jocurile Olimpice din 1964 au simbolizat adevăratul sfârşit al erei postbelice şi recăpătarea statutului internaţional şi a demnităţii Japoniei, arena sportivă reprezintă o etapă importantă în istoria arhitecturală modernă a ţării. Departe de a mai avea nevoie de tutelă sau inspiraţie din partea Occidentului, japonezii simt astăzi printre liderii arhitecturii internaţionale, iar arhitectura a devenit un aspect al culturii japoneze care a exercitat o mare influenţă asupra lumii exterioare Japoniei.

S-a spus deseori că Japonia postbelică s-a dezvoltat într-un sistem politic de un partid şi jumătate. Asta înseamnă că, vreme de decenii, puterea politică a fost deţinută iară întrerupere de tabăra conservatoare a politicienilor, care în 1955 au fuzionat pentru a forma Partidul Liberal Democrat (PLD), oponenţii acestora din tabăra de stânga, sau progresistă (condusă de Partidul Socialist), fiind menţinuţi, în aceeaşi perioadă, constant în minoritate – şi deci într-o stare permanentă de nonputere –, cu un mai mult de o treime din locurile din Dietă.

În calitatea lor de conducători aparent permanenţi ai ţării, cei din Partidul Liberal-Democrat au dus politici de dezvoltare economică şi de aliniere strânsă cu Statele Unite, pe baza unui Pact de securitate mutuală, care l-a făcut pe vechiul cuceritor răspunzător de apărarea naţională a Japoniei. Pactul, iniţial semnat în 1950, a

constituit un mare avantaj pentru Japonia, îngăduindu-i, spre deosebire de alte ţări mari, să-şi limiteze cheltuielile militare la o mică fracţiune din venitul său naţional. În acelaşi timp, pactul a suscitat uneori sentimente de ostilitate intensă printre unii japonezi, simbolizând chiar iubirea-ură nutrită de Japonia pentru Statele Unite, ce derivă din relaţiile speciale care au evoluat între cele două ţări după război.

Un eveniment important pentru restabilirea unei aparente egalităţi sau, cel puţin, a unui parteneriat în relaţiile dintre Statele Unite

Fig. 71. Parcul Păcii din Hiroshima (Oficiul Naţional de Turism din Japonia)

Fig. 72. Bazinul de nataţie pentru Jocurile Olimpice de la Tokyo din 1964, proiectat de Tango Kenzo (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

şi Japonia l-a constituit revolta din Tokyo din 1960 legată la reînnoirea Pactului de securitate mutuală şi anularea – în consecinţă – a vizitei prevăzute de preşedintele Eisenhower în Japonia. Tulburările de inspiraţie stângistă s-au produs într-un context confuz de tensiuni din cadrul Războiului Rece (inclusiv temerea că Japonia, cu trupele americane încă staţionate pe solul ei, ar putea constitui prima ţintă a sovieticilor într-un război nuclear cu Statele Unite), cu ostilitate faţă de tactica arogantă a prim-ministrului Kishi Nobusuke (1896 – 1987) în căutarea reînnoirii pactului şi un soi de antiamericanism ambivalent. Pentru mişcarea de stânga din Japonia, Statele Unite reprezentau principala ameninţare la adresa păcii internaţionale. Susţinătoare devotate ale conservatorilor, care erau la putere, Statele Unite chiar au preconizat amendarea Constituţiei din 1947 – impusă de americani –, cu eliminarea articolului antirăzboi şi încuviinţarea intrării mai active a Japoniei în coaliţie militară cu americanii. Dar percepţia Statelor Unite în rândul marii majorităţi a poporului japonez avea în 1960 diverse forme, uneori contradictorii: fost duşman, ocupant omenos şi benefic, preţios partener comercial şi colos militar situat la porţile

Asiei de Est.

Deşi Eisenhower a fost împiedicat să se ducă în Japonia, iar Kishi a fost forţat să-şi părăsească funcţia, Pactul de securitate mutuală a fost reînnoit pentru încă zece ani, iar opoziţia de stânga s-a fragmentat, după tulburări, din cauza disputelor interne. Este discutabil, aşadar, de partea cui a fost victoria în 1960. Cel puţin, un rezultat semnificativ al acestui incident a fost, pentru prima oară după război, reactivarea naţionalismului japonez. După un deceniu şi jumătate de pasivitate politică, ce-şi avea sursa în sentimentele de culpabilitate şi umilinţă îndurate în cursul războiului, au fost luate măsuri – susţinute sau nu pe deplin de toţi japonezii – legate de o adevărată chestiune naţională, iar Statele Unite – ca Big Brother – au fost, cel puţin parţial, respinse.

Asta nu înseamnă însă că anul 1960 a marcat trasarea unui nou curs pentru Japonia ori definirea unui ţel naţional diferit. Japonia se afla în pragul celui mai important deceniu al său de realizări materiale, deceniu care i-a propulsat produsul naţional brut pe locul al treilea în lume. Ceea ce începuse drept „perioadă de avânt în domeniul petrecerii timpului liber” a atins un nivel de prosperitate aproape de neimaginat, măsurat în termeni de maşini de spălat, televizoare, automobile şi călătorii în străinătate. În acelaşi timp, japonezii erau afectaţi de aspectele inevitabile ale progresului: creşterea urbanizării, poluarea, tensiunile psihologice şi disconfortul social al condiţiei umane moderne.

Japonia devenise o societate a culturii de masă (*taishü bunka*) cel puţin de la sfârşitul anilor 1920. Ziarele, cărţile, revistele cunoşteau o circulaţie imensă; oamenii se duceau în marile magazine, la cinematografe şi teatre; iar emisiunile de radio ajungeau în casele din toate colţurile ţării.36 Se produceau bunuri de toate felurile, iar publicitatea şi comerţul erau angrenate în stimularea dorinţei de a avea aceste bunuri, încurajând consumul de masă. Un deceniu şi ceva mai târziu, Japonia folosea, ca şi

celelalte ţări participante la cel de-al Doilea (Primul? – n.tr.) Război Mondial, instrumentele culturii de masă pentru a-şi atinge scopurile – acest fenomen putând fi considerat primul „război al culturii de masă”.

Dar cultura de masă ca mijloc de stimulare a producţiei de bunuri de consum s-a diminuat abrupt în timpul războiului. Alegând să se lupte cu o ţară (Statele Unite) a cărei economie era de zece ori mai puternică decât a sa, 37 Japonia a fost forţată să-şi îndrepte aproape toată bogăţia şi resursele în război. La sfârşitul acestuia, după cum am văzut, poporul japonez a ajuns să sufere o gravă penurie de alimente, îmbrăcăminte şi alte articole de bază ale vieţii zilnice. În acest sens, cultura de masă aproape că dispăruse.

Pe măsură ce cultura de masa a renăscut după război, s-a produs şi o „americanizare” a vieţii – cel puţin la nivel popular –, având în vedere omniprezenta influenţă a Statelor Unite în timpul Ocupaţiei şi după aceea. Până către 1955, guvernul japonez, răspunzând nevoilor fundamentale ale poporului, a putut fixa din nou obiective în privinţa fabricării de bunuri pentru consumul de masă, pentru ca apoi să se angajeze în ceea ce e cunoscut drept „miracolul economic” al Japoniei. An după an, Japonia a înregistrat, aparent la nesfârşit, creşteri remarcabile ale produsului naţional brut. Etapele prin care acest miracol a ajuns să satisfacă dorinţele consumatorilor japonezi au fost grupate metodic, prin inventarea unei serii de sloganuri realizate prin calambururi inspirate ireverenţios din însemnele regale, sau „cele trei odoare sacre” (oglinda, sabia şi piatra preţioasă). Astfel, la sfârşitul anilor 1950, japonezii căutau să achiziţioneze cele trei obiecte care începeau cu S: *senpüki*, *sentaku*, *suihanki* (ventilator electric, maşină de spălat şi prăjitor electric de orez); în anii 1960, a venit rândul celor trei obiecte care începeau cu K: *kaa*, *kura* şi *kara terebi* (automobil, aparat de aer condiţionat, televizor color); iar în anii 1970 toată lumea dorea cele trei J-uri: *jueru*, *jeito*, *jütaku* (bijuterii, vacanţe

peste hotare şi locuinţă).38 Această perioadă de creştere economică fenomenală a luat finalmente sfârşit în anii 1980, epocă până la care populaţia japoneză obţinuse în mare măsură toate bogăţiile materiale de bază ale unei societăţi a culturii de masă.

Răspândirea culturii de masă tinde să uniformizeze gusturile şi să reducă distincţiile de clasă. Japonezii, cu etosul lor colectivist, sunt probabil mai sensibili decât majoritatea oamenilor la o astfel de standardizare şi, cel puţin, la înţelegerea faptului că, în ultimii ani, s-au redus substanţial diferenţele dintre clase. Astfel, sondajele arată că un număr neobişnuit de mare de japonezi – 90% sau mai mult – consideră că aparţin clasei de mijloc. Dacă, de fapt, societatea japoneză contemporană a devenit, într-o mare măsură, omogenă în calitate de „clasă de mijloc", omogenizarea se datorează, printre altele, unui program educativ unificat la nivel naţional; alfabetizării cvasigenerale; deţinerii de televizoare color în proporţie de aproape 100%; şi celei mai mari circulaţii de ziare pe cap de locuitor din lume.39 întotdeauna unul dintre popoarele cu cea mai mare omogenitate etnică din lume, japonezii se pare că au devenit cei mai omogeni şi din punct de vedere social şi cultural.

Un fenomen major în Japonia postbelică l-a constituit apariţia spectaculoasă a aşa-ziselor noi culte (*shiriko shukyo*). Deşi clasificate liber ca „noi", multe dintre cele mai importante asemenea culte au fost întemeiate înainte de război, unele încă de la mijlocul secolului al XIX-lea. Dar de departe cea mai mare problerare a noilor culte a avut loc în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial. De pildă, la sfârşitul Ocupaţiei, în 1952, numărul lor depăşise şapte sute, cifră ce l-a determinat pe un erudit occidental să se refere la anii care au urmat Primului Război Mondial ca la perioada „orei de vârf a zeilor" 40.

În pofida diversităţii acestor culte noi, ele împărtăşesc anumite caracteristici generale. Bunăoară, au avut tendinţa să se ivească în vremuri de criză intensă sau

de frământare socială, cum au fost prima parte a erei Meiji şi perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial; fondatorii lor au fost în general figuri carismatice, care au slujit ca mijloc de revelare a adevărului religios; ele sunt extrem de sincretice şi ţin liber de şintoism şi budism, precum şi de creştinism; 41 şi sunt milenariste prin aceea că anunţă venirea paradisului pământesc. De asemenea, noile culte au atras mai cu seamă oameni situaţi mai jos pe scara socială şi economică: pe cei care au fost lăsaţi oarecum la limita progresului modern.

Ceea ce face ca noile culte să fie şi mai fascinante în contextul mai larg al istoriei culturale japoneze este măsura în care ele reflectă valorile religioase fundamentale şi atitudinile care au fost păstrate din cele mai vechi timpuri. Acest aspect este evident poate în mod mai revelator când analizăm tipurile de figuri carismatice care au pus bazele unor noi culte, dintre care cele mai interesante sunt tipurile de şamani-femei. Şamanismul, după cum am văzut în capitolul 1, provine din Asia de Nord-Est şi a exercitat o influenţă enormă asupra religiilor japoneze timpurii. El se bazează pe credinţa în transmiterea voinţei unei divinităţi printr-un intermediar uman, sau şaman. Această formă de transmitere divină, cunoscută în japoneză sub numele de posesie *kami* (*kami gakari*), e descrisă în mod strălucit în opere clasice de literatură, precum *Povestea lui Genji*, şi implică un proces prin care, în faţa nenorocirii personale sau a calamităţilor naturale, divinitatea socotită răspunzătoare este invitată să intre în corpul unui medium, de obicei o fată sau o femeie. Odată ce zeul sălăşluieşte în trupul ei, mediumul intră într-o stare de extaz, uneori asemănătoare freneziei, iar o voce, care în mod limpede nu-i aparţine mediumului, vorbeşte pentru a arăta ce trebuie făcut pentru a-l împăca pe zeul stârnit.

Un exemplu excelent de şaman modern de acest fel este Nakayama Miki (1798 – 1887), fondatoarea noului cult Tenrikvă, unul dintre cele mai timpurii şi mai de succes

culte noi. Femeie cu origini ţărăneşti (cum au fost multe alte fondatoare), Nakayama a suferit multe necazuri şi a avut parte de o tragedie personală în prima parte a vieţii: perioadele de foamete din ultima parte a epocii Tokugawa, o căsătorie nefericită, boala şi moartea copiilor ei. Apoi, în 1838, când slujea drept medium pentru a uşura durerile de picioare ale unuia dintre fiii săi, a pus stăpânire pe ea o zeitate, care a vestit prin gura ei că era „zeul cel adevărat, de la începuturi, care a coborât din Cer pentru a salva întreaga omenire” 42. Zeul a cerut ca de atunci înainte trupul lui Nakayama să-i stea la dispoziţie.

Pe lângă faptul că a devenit instrumentul de transmitere a revelaţiilor divine ale „zeului cel adevărat, de la începuturi”, Nakayama a dezvoltat şi puteri extraordinare de tămăduitoare, intrând astfel în tradiţia tămăduirilor, care a fost o trăsătură puternică şi recurentă a religiei populare japoneze de-a lungul istoriei.

Tămăduirea prin credinţă, aşa cum se pune accentul în Tenrikyo şi în alte noi culte, este pur şi simplu una dintre numeroasele făgăduinţe concrete de fericire personală, împlinire materială şi chiar de acces într-un paradis terestru – ce constituie aspectul milenarist al acestor culte. Tot în acest milenarism – altfel spus, în curentul dominant al micii tradiţii a religiei populare din Japonia – se încadrează noile culte, drept produse ale epocii moderne. Gândirea utopică anterioară din Japonia privind viaţa în această lume se concentrase aproape invariabil asupra redobândirii sau renaşterii unei epoci de aur, şi implicit negarea condiţiilor existente.43 Noile culte însă nu numai că nu neagă lumea modernă, ci se laudă că adepţii lor se vor bucura, mulţumiţi, de cele mai mari recompense pe care le oferă lumea aceasta. Pentru a spori spectaculozitatea acestei făgăduinţe, cele mai bogate dintre noile culte au construit centre naţionale luxoase, echipate cu cele mai moderne şi costisitoare utilităţi, pentru a sluji drept Meca pentru vizite şi procesiuni ale credincioşilor şi pentru a-i ajuta să perceapă plăcerile

paradiziace invocate de cultele lor. Totuşi, după cum observă Carmen Blacker, chiar în construcţia unor astfel de Meca se revine la tradiţional – în acest caz, se încearcă impunerea unui fel de „geografie mitică sau escatologică”[44] a lumii actuale, asemănătoare, de exemplu, reprezentării paradisului din budismul Tărâmului cel curat în pavilionul şi grădina Păsării Phoenix de la Byodoin din Uji (datând din secolul al XI-lea).

Cel mai important dintre noile culte – şi unul dintre cele mai surprinzătoare fenomene religioase, sociale şi politice din Japonia postbelică – este Soka Gakkai, Societatea Creării de Valoare. Fondată la începutul anilor 1930 cu scopul educaţiei religioase, Soka Gakkai este un produs modern al unei ramuri a budismului Nichiren. Spre deosebire de majoritatea noilor culte, care sunt extrem de sincretice, Soka Gakkai împărtăşeşte exclusivismul şi intoleranţa altor secte religioase, care au fost totdeauna caracteristici ale budismului Nichiren.

Soka Gakkai a cunoscut un succes relativ restrâns în perioada premergătoare războiului, şi chiar a fost dizolvat când, în timpul războiului, conducătorii săi au fost închişi deoarece au refuzat să arate respect pentru religia de stat, şintoismul. Dar, după război, sub conducerea dinamică, dacă nu chiar fanatică, a lui Toda Josei (1900 – 1958), societatea a cunoscut o dezvoltare extraordinară. Folosind drept metode de prozelitism forţa fizică şi procedee de intimidare precum *shakubuku* (a frânge şi a supune) şi căutând să recruteze nu numai indivizi, ci şi familii întregi, Soka Gakkai şi-a revendicat, la începutul anilor 1960, adeziunea a zece milioane de adepţi. În plus, prin braţul său politic, Komeito (Partidul Guvernării Curate), Soka Gakkai a luat parte la alegeri şi a devenit a treia forţă în Camera Superioară a Dietei japoneze.

Soka Gakkai este, în multe privinţe, un model în privinţa realizării aşteptărilor suscitate de noile culte în Japonia postbelică. Deşi intelectualii o pot evita, iar unii o pot denunţa drept neofascistă, Soka Gakkai este una dintre

cele mai mari mişcări de masă din istoria japoneză, împreună cu vasta lui masă de adepţi, el posedă o enormă opulenţă materială, observabilă în somptuosul centru de la poalele muntelui Fuji, care a atras peste două milioane de persoane la inaugurarea sa, în 1958. Punctele de atracţie ale acestui cult simt numeroase. Pe de o parte, ea oferă oamenilor posibilitatea să facă parte dintr-o mişcare grandioasă şi înfloritoare, japonezii fiind, în siajul dezorientării sociale generalizate pricinuite de înfrângerea suferită în război, sensibili la o asemenea chemare. Soka Gakkai face alegaţii extravagante privind puterea pe care o are de a vindeca prin credinţă şi chiar se laudă că poate preveni boala. Nemulţumit cu sloganul „Alăturaţi-vă nouă şi nu vă veţi îmbolnăvi”, acest cult a mers până la a ameninţa că „Dacă nu vă alăturaţi nouă, vă veţi îmbolnăvi în mod sigur”.45

Dacă reapariţia noilor culte după război a atras şi mai mult atenţia asupra extraordinarelor instincte de grup şi orientării de grup ale japonezilor, tot în această perioadă s-a acordat multă importanţă şi problemei individualismului într-o Japonie eliberată de constrângerile antiindividualiste ale ideologiei *kokutai*. Este probabil cel mai remarcabil aspect din lucrările unor autori ca Mishima Yukio, Abe Kobo şi Ce Kenzaburō (n. 1935), care au supus individul celui mai intens examen psihologic, observându-i potenţialitatea nelimitată pentru un comportament eratic, pervers şi bizar şi lupta sa deseori disperată împotriva comandamentelor de conformare socială.

Mishima, care s-a sinucis prin *seppuku* în 1970, la vârsta de patruzeci şi cinci de ani, a fost – cel puţin pentru străini – una dintre cele mai fascinante personalităţi din istoria recentă a Japoniei.46 Un tânăr mic de statură, bolnăvicios, aparţinând păturii superioare a clasei de mijloc (tatăl său era un birocrat de oarecare succes), Mishima a avut o copilărie dintre cele mai nesănătoase, dominată de personalitatea fanatic posesivă a bunicii sale, lângă care a trăit şi în patul căreia a dormit până la vârsta

de doisprezece ani. Foarte verosimil, această primă experienţă timpurie i-a alimentat homosexualitatea, care a devenit elementul central nu doar al comportamentului său social ulterior, ci şi al viziunii sale artistice.

Mishima a urmat strălucita şcoală Gakushuin pentru copii de aristocraţi, unde a obţinut un certificat academic remarcabil şi chiar a primit un premiu din mâna împăratului pentru a fi obţinut diploma de cel mai bun elev din clasa sa, în 1944. A dat dovadă de considerabilă precocitate la scris şi, cu toate că, la îndemnul tatălui, a urmat Facultatea de Drept a Universităţii din Tokyo, începându-şi cariera la Ministerul de Finanţe în 1947, el a abandonat repede acest proiect pentru a deveni scriitor profesionist. În 1949, şi-a câştigat faima odată cu publicarea unui extraordinar roman autobiografic, dureros de revelator, intitulat *Confesiunile unei măşti* (*Kamen no kokuhaku*).

Unul dintre scopurile lui Mishima scriind *Confesiunile unei măşti* a fost să-i demitizeze pe autorii de romane la persoana întâi, considerând că mulţi dintre ei doar şi-au trecut în revistă chinuitoarea monotonie a propriei vieţi, fără să sondeze într-adevăr tărâmurile lăuntrice întunecate ale psihologiei omeneşti. Dacă aceşti romancieri, ca grup, au sau nu vreo vină în a nu fi spus adevărul ultim despre ei înşişi sau în a nu se fi dus până la rădăcina existenţei lor – Mishima însuşi a dezvăluit cu siguranţă destul în *Confesiunile unei măşti* cu privire la propriul său univers emoţional, pentru a desluşi cursul principal al vieţii sale şi chiar felul în care a murit.

Mishima pe care-l vedem în *Confesiunile unei măşti* este un tânăr narcisist, puternic atras, de la cea mai fragedă vârstă, de lucruri precum vederea unui gunoier îmbrăcat în pantaloni mulaţi pe coapse, mirosul de transpiraţie emanând de la soldaţi şi „smocurile negre” de la subsuorile bărbăteşti. Dar, şi mai important, aceste dorinţe homosexuale erau asociate cu o estetică a sângelui şi a morţii.47 Acest fapt are un efect uimitor de mare

asupra noastră în faimosul pasaj din *Confesiunile unei măşti* unde Mishima mărturiseşte că a avut prima ejaculare văzând o reproducere a picturii lui Guido Reni reprezentându-l pe Sfântul Sebastián, în care martirul este arătat legat de un arbore, cu corpul aproape gol, dându-şi sufletul străpuns de săgeţi. Efectul asupra lui Mishima a fost imediat şi violent:

În clipa în care ochii mi-au căzut pe acest tablou, întreaga mea existenţă fu zdruncinată de un soi de bucurie eretică. Sângele mi s-a învolburat, mădularul mi s-a umflat de mânie. Ajuns la dimensiuni enorme, gata să plesnească, palpita indignat şi îmi reproşa ignoranţa, aşteptând cu mai multă ardoare decât oricând să acţionez. Pe neştiute şi de nimeni învăţată, mâna se puse în mişcare. Din adâncul făpturii simţeam asaltul unei înflăcărări obscure, urcând tot mai iute. Ţâşni, deodată, însoţită de-o senzaţie orbitoare de beţie.48

Ultima parte a cărţii este dedicată încercării hotărâte, dar zadarnice, a lui Mishima de a-şi dovedi normalitatea, făcând curte unei tinere pe nume Sonoko. Mishima – sau, mai bine zis, protagonistul romanului – nu simte nicio plăcere la contactul fizic cu Sonoko, iar, când aceasta se îndrăgosteşte de el, refuză căsătoria. Cu toate acestea, ei îşi reiau relaţia chiar după ce ea se căsătoreşte cu alt bărbat, şi continuă până la scena culminantă a cărţii, când cei doi trec pe la o sală de dans mai curând sordidă, iar el vede ceva care-l izbeşte cu forţa unui trăsnet:

[Privirea mi-a fost însă absorbită de celălalt.] în vârstă de douăzeci şi doi, douăzeci şi trei de ani, era un tânăr cu chip grosolan, altfel bine proporţionat, cu tenul smead. Despuiat până la brâu, îşi tot aranja cingătoarea cenuşie îmbibată de sudoare. Lua parte la conversaţia şi la voia bună a celorlalţi, înfăşurându-şi cu o indolenţă parcă voită cingătoarea. Pieptul gol dădea la iveală formele împlinite ale muşchilor încordaţi, cu scobitura profundă, tridimensională, coborându-i de la piept spre abdomen. Cele două şiruri de muşchi din părţile laterale se îngustau,

la stânga şi la dreapta, încolăcindu-se. Torsul lui, o masă fierbinte, netedă, era înfăşurat strâns în cingătoarea cam murdară. Cu jumătatea superioară a corpului arsă de soare, umerii îi străluceau de parcă ar fi fost unşi cu ulei. În lumina soarelui, smocurile negre care îi ieşeau de la subsuori scânteiau ca nişte zulufi de aur.

La vederea acestei scene, şi îndeosebi a tatuajului cu bujor de pe braţul încordat, am fost invadat de poftă trupească. Mi-am fixat privirea intensă asupra acestui trup necioplit şi barbar, dar fără egal în frumuseţe. Râdea sub soare. Când îşi dădea capul pe spate, i se vedea protuberanţa groasă a gâtlejului. Pulsaţii misterioase îmi traversau inima.

Uitasem de existenţa lui Sonoko. Nu mă gândeam decât la un singur lucru. Că va ieşi în oraş, aşa despuiat până la brâu cum era, şi că se va încăiera cu derbedeii de aceeaşi teapă. Că un pumnal ascuţit îi va străpunge torsul prin cingătoare. Că cingătoarea murdară se va colora frumos în şuvoiul de sânge. Că îi vor aduce cadavrul însângerat, aşezat pe o scândură.49

Pe la vârsta de douăzeci şi trei de ani, Mishima a imaginat o moarte pentru tânărul din sala de dans la fel cu cea pe care şi-a ales-o pentru el însuşi douăzeci şi doi de ani mai târziu. După cum presupune Masao Miyoshi, 50 se poate ca viaţa de adult a lui Mishima să fi fost dominată de dorinţa de a muri, dorinţă ce socotea că i s-a refuzat în timpul războiului, când căzuse la controlul medical de admitere în armată şi când toate bombele americane îl rataseră. Dar, retrospectiv, e bmpede că a avut nevoie de mult timp să se pregătească atât mental, cât şi fizic pentru ceea ce preconiza drept forma perfectă estetic de autoanihilare. La mijlocul anilor 1950, a început exerciţii de culturism, iar în cursul radicalismului anilor 1960, care însoţeşte implicarea Statelor Unite în Războiul din Vietnam, el a adoptat o poziţie politică de extremă dreapta, bazată pe respectul tradiţional faţă de împărat. Mishima s-a transformat într-un samurai modern, un războinic cu

spiritul curat, care avea un singur gând: „un pumnal ascuţit îi va străpunge torsul”.

Mishima a fost un scriitor disciplinat şi prolific, care a elaborat peste treizeci de romane şi numeroase piese de teatru şi eseuri. Opera sa uimeşte nu numai prin cantitate, ci şi prin diversitatea tematică. Cu toate acestea, Mishima cel care contează – Mishima propulsat de o estetică a morţii, ca deopotrivă de experienţa sexuală fundamentală şi suprema realizare a frumuseţii – este complet prefigurat în *Confesiunile unei măşti*. În opera sa ulterioară, Mishima a dat probabil expresia cea mai artistică şi memorabilă a acestei estetici în *Templul de aur* (*Kinkakuji*). Publicat în foileton în 1956, *Templul de aur* este inspirat de incendierea, cu şase ani în urmă, de către un slujitor zen alienat, a Pavilionului (sau Templului) de aur din secolul al XIV-lea. Slujitorul din romanul lui Mishima, Mizoguchi, este un tânăr logopat suferind de bâlbâială, care intră în serviciul Pavilionului de aur în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Când tatăl său i-a arătat pentru prima oară pavilionul, în timpul unei călătorii la Kyōto, Mizoguchi a fost dezamăgit să descopere că era „doar o banală clădire întunecată, veche, cu trei caturi”. Dar, după ce s-a întors acasă, şi-a dat seama că

Templul de aur, care mă dezamăgise atât de mult la prima vedere, începu să-şi sporească frumuseţea pe zi ce trece, până când, în cele din urmă, deveni mai frumos decât fusese înainte de a-l vedea. N-aş fi în stare să spun în ce consta frumuseţea. Se părea că speranţele pe care le nutrisem în inimoasele mele visuri se adeveriseră, iar acum, la rândul lor, puteau servi drept impuls pentru noi himere.

Nu mai eram în căutarea unui Templu de aur iluzoriu în natură şi în obiectele din jur. Templul de aur prinsese rădăcini puternice în mine.51

Mizoguchi se fixează asupra Pavilionului de aur ca asupra unui ideal al frumuseţii întrupate şi, în acelaşi timp, se identifică cu frumuseţea pe care o simte în sine însuşi,

dar pe care n-o poate exprima din cauza defecţiunii sale de vorbire. Totul merge destul de bine câtă vreme războiul continuă, deoarece primejdia distrugerii posibile a Pavilionului prin bombardamente echilibrează frumuseţea mereu ameninţată a lumii interioare a lui Mizoguchi. Dar, când războiul se sfârşeşte, are loc o schimbare neaşteptată şi teribilă în relaţia dintre clădire şi slujitor:

Am simţit că legătura mea cu Templul a suferit o schimbare faţă de clipa când l-am zărit pentru prima oară. În momentele dificile, cum ar fi înfrângerea sau suferinţa naţională, Templul de aur era în elementul său; în astfel de momente, era sublim – sau cel puţin voia să pară sublim. Nu a fost aşa până azi. Fără îndoială, faptul că scăpase până la urmă de raidul aerian şi era acum în afara oricărui pericol i-a restituit vechea expresie care părea să spună „sunt aici din timpuri străvechi şi voi rămâne aici în veci”.

Stătea acolo într-o tăcere desăvârşită, ca o piesă de mobilă elegantă, dar inutilă, având folia interioară străveche de aur protejată de glazura soarelui de vară, ce-i dubla parcă pereţii exteriori. Rafturi mari şi goale expuse la verdele arzător al pădurii. Ce obiecte ornamentale se puteau pune pe astfel de rafturi? Nimic nu se potriveşte cu dimensiunile lor, cu excepţia vreunei căldelniţe fantastic de mari sau a vreunui fleac cu adevărat colosal. Dar Templul de aur pierdu cu totul astfel de lucruri; esenţa i se dizolvă brusc, etalându-şi o formă ciudat de ştearsă. Cel mai straniu lucru era însă faptul că, deşi mă încântase cu frumuseţea lui de nenumărate ori, mie acum mi se părea cel mai frumos. Niciodată nu şi-a etalat o frumuseţe atât de dură – o frumuseţe care depăşea chiar propria-mi imagine, da, care întrecea cu mult realitatea, o frumuseţe ce nu suporta comparaţie cu nimic din ce era evanescent! Niciodată nu i-a strălucit atât de puternic frumuseţea, respingând orice încercare de a-i găsi o semnificaţie.

Nu exagerez deloc dacă mărturisesc că, pe când stăteam cu privirile aţintite la Templu, picioarele îmi tremurau şi fruntea îmi era acoperită de broboane de

sudoare. Odată, mai demult, când mă întorsesem la ţară după ce văzusem Templul, părţile lui componente – şi, de fapt, întreaga clădire – răsunau armonios, ca o melodie minunată. Dar ceea ce auzeam de data aceasta era linişte totală, tăcere desăvârşită. Templul de aur se înălţa în faţa mea ca o înspăimântătoare pauză dintr-o piesă muzicală, ca o tăcere răsunătoare.

„S-a rupt *legătura* dintre mine şi Templul de aur", mi-am zis. Ideea că Templul şi cu mine locuim în aceeaşi lume s-a destrămat. Mă voi întoarce la fosta mea stare, dar va fi şi mai fără ieşire decât până acum. O stare în care eu exist pe de o parte, iar frumuseţea, pe de altă parte. O stare care nu se va ameliora câtă vreme dăinuie această lume.52

Astfel, Mizoguchi se angajează pe linia de gândire ce duce la concluzia că trebuie să distrugă Pavilionul de aur ca să poată el însuşi trăi. În această aplicare a esteticii lui Mishima, Pavilionul de aur întruchipează maxima frumuseţe (contrar frumuseţii pe care Mizoguchi o imaginează în sufletul său), ce trebuie „să moară" pentru a-şi realiza cea mai rafinată latenţă.

Mishima s-a sinucis împreună cu un alt membru al armatei sale private, cunoscută sub numele de Societatea Scutului (Tate no Kai), în 25 noiembrie 1970, la cartierul general al Forţei de Autoapărare a Japoniei din Tokyo, după ce chemase un grup de membri, reunit în grabă, să i se alăture în vederea anihilării structurii constituţionale liberale postbelice şi reinstaurării, în numele împăratului, a unei Japonii a „adevăraţilor bărbaţi şi samurai" 53. E greu să luăm în serios politica radicală de dreapta urmată de Mishima în ultimii ani de viaţă, cu atât mai mult cu cât, în cea mai mare parte a vieţii sale, el a fost cu totul apolitic. Pare mult mai plauzibil, aşa cum am sugerat mai sus, ca el să fi conceput atitudinea aceasta politică drept parte necesară a punerii în scenă a unei morţi glorioase şi frumoase, pe care şi-o dorea atât de arzător. O parte a punerii în scenă a fost şi trimiterea către editorul său – în ziua în care a ales să moară – a ultimului episod al

ultimului său roman, masiva tetralogie intitulată *Marea fertilităţii* (*Hojo*? *io urni* – n.tr.). Plasată în secolul XX şi bazată pe tema reîncarnării de-a lungul a mai multe generaţii a sufletului unui tânăr aristocrat japonez, tetralogia *Marea fertilităţii* a fost evident destinată de Mishima să-i confirme statura de mare scriitor universal. Multor critici le confirmă însă mai degrabă faptul trist că cea mai bună operă a lui Mishima fusese elaborată cu ani în urmă. După cum remarcă Marleigh Ryan, „în cele peste o mie patru sute de pagini de intrigi şi subintrigi, de naşteri şi renaşteri, de violenţă şi maladie [ale tetralogiei], avem o repetare a aproape tuturor temelor pe care Mishima le-a folosit în romanele sale anterioare. De la gaura cheii la sinuciderea rituală, am mai trecut o dată prin toate – şi, ciudat, rămânem impasibili” 54.

Explorarea surselor comportamentului uman realizată de Mishima a fost tipic japoneză, cel puţin în măsura în care acesta s-a limitat, în general, la particularităţile propriului său psihic (oricât de neobişnuit ar fi fost acesta) drept unică sursă de experienţă adevărată. Abe Kobo, pe de altă parte, a depăşit particularismul atâtor scriitori japonezi şi a tratat – într-o abordare universală – despre eul omului modern. Scriitor cu o enormă putere imaginativă – foarte influenţat de Kafka –, care şi-a structurat poveştile bizare sub formă de parabole ale destinului existenţei contemporane, Abe a fost preocupat de temele libertăţii personale, de dorinţa de a o atinge, precum şi de la fel de puternica nevoie de a o împiedica sau de a renunţa la ea. În *Harta arsă* (*Moetsukita chizu*, 1967), de exemplu, eroul este *un* detectiv particular care investighează dispariţia unui bărbat şi care, în cele din urmă, îşi confundă propria identitate cu cea a bărbatului pe care-l caută. Cauza acestei confuzii e sugerată în următorul dialog, pe care detectivul îl are cu un posibil martor al dispariţiei bărbatului. Martorul vorbeşte primul:

Toyama (după o clipă de ezitare): Oare de ce

consideraţi că vi se cuvine să urmăriţi un om… mai ales dacă n-a săvârşit nicio crimă?… Eu nu pot pricepe cum de vi se pare normal să aveţi dreptul să puneţi mâna pe unul care a fugit de bunăvoie.

Eu: Acelaşi drept care-i determină pe cei de care s-a fugit să susţină că nu e niciun motiv să facă aşa ceva.

Toyama: Dar dispariţia nu ţine de „drept”, ci de propria dorinţă.

Eu: Dar poate că şi urmărirea înseamnă dorinţă proprie.

Toyama: în cazul acesta, nu mă mai bag. Vreau să fiu neutru, n-am nevoie de duşmani şi nici nu ţin să mă pun bine cu nimeni.55

Abe pare să ne spună că unii oameni vor încerca mereu să scape de restricţiile societăţii şi de propria lor existenţă umilă şi că alţii îi vor urmări şi vor căuta să-i prindă din nou în cursă. Urmăritorul şi urmăritul par să fie motivaţi de aceeaşi forţă a voinţei şi, în relaţia lor specială, par cu adevărat foarte asemănători, dacă nu chiar identici.

Libertatea l-a preocupat pe Abe nu ca ideal intelectual, ci ca sete afectivă. Paradoxul mesajului său este că libertatea, odată atinsă, poate da naştere aceleiaşi dorinţe de evadare ca şi situaţia anterioară de captivitate reală sau imaginară. Cea mai rafinată mărturie a lui Abe privind acest paradox este *Femeia nisipurilor* (*Suna no onna*, 1962). Ca şi *Harta arsă*, acest roman începe cu dispariţia unui om, de data aceasta a unui profesor greu de definit, un entomolog amator aflat în vacanţă la mare în căutare de insecte. Bărbatul poate fi interpretat în acelaşi timp ca personaj în căutare de insecte (ce posedă libertate), dar şi ca unul care – fascinat de nisip, habitatul natural al insectelor pe care le urmăreşte – tânjeşte după ea. Nicio altă materie – cu excepţia apei, cu care Abe îl compară frecvent – nu reprezintă, aşadar, deopotrivă libertatea şi potenţialul ei refuz. Liber ca atare pentru totdeauna, căci se deplasează şi curge, nisipul poate urmări neabătut, înghiţind totul.

Pierzând ultimul autobuz spre casă, bărbatul acceptă adăpost pe timpul nopţii într-un sat apropiat, doar ca să descopere a doua zi că este prizonier: a fost plasat într-o casă aflată într-o groapă adâncă de nisip, pentru a trăi cu o femeie rămasă recent văduvă, dar încă tânără. Ei formează una dintre cele vreo douăzeci de familii robite în gropile dinaintea mării şi obligate constant să sape nisipul pentru a împiedica apa să inunde satul. O mare parte a romanului *Femeia nisipurilor* relatează planurile şi eforturile bărbatului de a fugi spre libertate, dar, la alt nivel, este povestea modului în care bărbatul, forţat la detenţia lumii microcosmice a gropii de nisip, ajunge să-şi dea seama de deşertăciunea, pentru cei mai mulţi dintre oameni, de a socoti viaţa – fie în propria captivitate, fie în societatea de dincolo – ca pe altceva decât o groapă, un loc în care libertatea e sufocată. Unii oameni pot crede că au bilete dus-întors, care le îngăduie să vină şi să plece după bunul plac, dar ei au nevoie de toată puterea şi voinţa de care sunt în stare pentru a nu pierde biletele de întors şi pentru a nu fi forţaţi la drumul unidirecţional în capcana căruia sunt prinşi toţi ceilalţi:

Am un bilet de tren spre tristeţe-e-e

Dacă vrei s-o cânţi, cânt-o. În ziua de azi, cei care sunt prinşi în ghearele biletului de tren n-o cântă aşa niciodată. Tălpile lor sunt atât de subţiri, încât ţipă când calcă pe o pietricică. S-au plimbat destul. Acum, ar vrea să cânte „Romanţa biletului dus-întors”. Un bilet „de dus” e o viaţă demontată, căreia II Upsesc verigile dintre ieri şi astăzi, dintre astăzi şi mâine. Numai un om care se agaţă de un bilet dus şi întors poate să fredoneze cu o tristeţe adevărată cântecul unui bilet de dus. Tocmai de aceea e disperat ca nu cumva jumătatea „de întors” a biletului să se piardă sau să fie furată: cumpără mărfuri, face asigurări pe viaţă şi turuie întruna cu tovarăşii săi din sindicat şi cu superiorii. Fredonează „Romanţa biletului dus” cu toată puterea şi, alegându-şi la întâmplare un canal, dă drumul televizorului la maximum, încercând să înece vocile

morocănoase ale acelora care n-au decât un bilet „dus” şi care strigă neîncetat după ajutor, voci care urcă prin ţevile de la baie sau prin gaura closetului. N-ar fi deloc curios dacă „Romanţa biletului dus-întors” ar fi cântecul omenirii încarcerate.56

După o zadarnică şi umilitoare încercare de a scăpa din groapă, bărbatul începe să construiască o capcană la sol, cu speranţa de a prinde o cioară care să-i poarte strigătul de ajutor spre lumea din afară. Proiectul de capcană are puţine şanse de reuşită, dar îl călăuzeşte pe bărbat spre o descoperire incredibilă: sub nisip există apă, ceea ce ar putea fi de nepreţuit pentru săteni. În posesia acestei tainice informaţii despre existenţa apei, atitudinea bărbatului faţă de propria situaţie începe să se schimbe şi, când, la puţin timp după aceea, sătenii confecţionează şi omit să ridice scara de funie ce ducea în adâncul gropii, el nu foloseşte această ocazie pentru a face încă o încercare de a scăpa. De acum, el are un „bilet dus-întors” în viaţă şi-şi poate îngădui să-şi cântărească opţiunile cu mai multă grijă:

Nu trebuia să se grăbească să evadeze. Avea cum în mână biletul dus-întors, pe care ora plecării şi locul unde pleca erau lăsate în alb. Le putea completa când voia. În plus, îşi dădea seama că dorea să-i vorbească cuiva despre capcana de apă. Iar, dacă tot dorea să vorbească despre asta, nimeni n-ar fi fost mai atent decât sătenii. Până la urmă, o să spună cuiva – dacă nu astăzi, mâine. Putea să-şi amâne evadarea pe altă dată, după ce le va vorbi de capcană.57

Tema libertăţii şi cea a evadării din încătuşarea societăţii moderne sunt la fel de importante şi în opera lui Ce Kenzaburō, deşi Ce prezintă problema, mai clar, drept cea a alienării şi a anomiei. În schema tipică propusă de ce, individul este imobilizat într-o societate care-i impune exigenţe sufocante, cărora nu le poate răspunde şi, ca urmare, îl transformă într-un înfrânt, cel puţin în propria-i percepţie. îmbinarea înstrăinării personale şi a temerii că

nu ajunge nicăieri în viaţă este sporită de mai amplu împărtăşitul disconfort social al anomiei, care nu vede nicio direcţie în existenţa societăţii în ansamblu (adică Japonia postbelică, patria fiinţelor economice care şi-au dăruit sufletele radioului cu tranzistori).

Un astfel de individ – cuprins de înstrăinare şi anomie – este Bird, eroul romanului lui Ce o *experienţă personală* (*Kojinteki na taiken*, 1964), carte surprinzător de asemănătoare în ce priveşte concepţia şi intriga *ca Fugi*, *Rabbit* de John Updike. Povestirea începe: îl vedem pe Bird la vârsta de douăzeci şi şapte de ani, căsătorit, aşteptând naşterea primului său copil. Aflăm cât de beat a fost vreme de patru săptămâni după căsătoria petrecută în urmă cu doi ani, cum a trebuit să se retragă de la facultate şi cum a apelat apoi la socrul său pentru a găsi o slujbă fără pretenţii, de profesor la o şcoală de pregătire pentru examenele de admitere. Bird visează să se ducă în Africa, şi tocmai îşi cumpărase o serie de hărţi rutiere Michelin ale îndepărtatului continent. Rătăcind pe străzi în vreme ce aştepta veşti despre soţia sa de la spital, Bird e atacat de o bandă de indivizi îmbrăcaţi în haine cu glugă şi e bătut măr:

Bird se gândi că hărţile s-ar putea îndoi între corpul lui şi pământ. Şi i se năştea propriul copil: gândul dansă cu o nouă acuitate în cea mai importantă parte a conştiinţei sale. O mânie bruscă puse stăpânire pe el, o disperare brută. Până în acest moment, sub imperiul spaimei şi al uimirii, Bird îşi făcuse planuri doar să evadeze. Dar acum nu mai intenţiona să fugă. Dacă nu mă lupt acum, nu numai că voi pierde pentru totdeauna şansa de a merge în Africa, dar copilul meu se va naşte numai pentru a duce cea mai cumplită viaţă – era vocea inspiraţiei, şi Bird o crezu.58

Bird contraatacă, şi „bucuria luptei… se trezi din nou înăuntrul lui; n-o mai simţise de ani de zile. Bird şi glugile se priviră reciproc fără să mişte, cântărindu-şi fiecare teribilul inamic. Timpul trecea”, şi banda se retrase.

Bird, prins în capcană şi dezamăgit de viaţă, vede în banda de indivizi un duşman bine definit, pe care-l poate lovi cu mult curaj şi asumându-şi mari riscuri. Dar euforia pe care o resimte în victoria ce urmează luptei fizice este de scurtă durată, şi apăsarea existenţială devine şi mai terifiant reală când află că nou-născutul e un monstru cu o formă rară de hernie a creierului care iese din craniu. Africa devine din acel moment mai inaccesibilă ca niciodată, iar Bird încearcă să iasă din dilema în legătură cu situaţia micuţului refugiindu-se într-o direcţie total opusă. Cumpărând o sticlă de whisky, el caută refugiu – într-un gest simbolic de *regressus ad uterum* – în apartamentul întunecos şi dezordonat al unei foste prietene. Mai târziu, când copilul nu moare în spital, cum sperase obsedant, el şi prietena sa îl iau în grija lor şi-l dau unui doctor neautorizat, pentru a se descotorosi de el. Odată scăpaţi de copil, plănuiesc să împlinească visul lui Bird de a se duce în Africa.

Ce a scris, până în acest punct, o poveste splendidă şi dureros de vie. Inexplicabil însă, a ales s-o încheie cu un scurt şi prea puţin convingător epilog, care ne informează că Bird şi-a revenit la timp pentru a recupera copilul şi a-l aduce din nou la spital, unde a fost operat şi stabilizat – de fapt, nu avea o hernie a creierului, ci doar o tumoare benignă. Atitudinea lui Bird este de-acum matură şi fermă, făcând planuri pentru viitorul copilului.

În 1994, Ce a devenit cel de-al doilea scriitor japonez, după Kawabata Yasunari, căruia i s-a decernat Premiul Nobel pentru literatură. Făcând un joc de cuvinte inspirat de titlul lui Kawabata, care-şi numise discursul de acceptare a premiului, în 1968, *Japonia cea frumoasă şi eu*, Ce şi-a intitulat propriul discurs *Japonia cea ambiguă şi eu*. Ce a remarcat că, în amurgul carierei sale, Kawabata a fost în măsură să-şi reafirme credinţa în valorile literare şi estetice tradiţionale ale Japoniei, mai cu seamă în spiritul budismului zen. În propria sa operă totuşi, Ce s-a văzut sfâşiat de ceea ce vedea ca „ambiguitate” între Japonia

tradiţională şi Japonia modernă. După cum spune el:

După o sută douăzeci de ani de modernizare de la deschiderea ţării, Japonia contemporană este divizată între doi poli de ambiguitate. Această ambiguitate, atât de puternică şi pătrunzătoare, încât separă deopotrivă stat şi popor, afectându-mă ca scriitor asemenea unei cicatrice adânci, se manifestă în diverse feluri. Modernizarea Japoniei a fost orientată spre studierea şi imitarea Occidentului, dar ţara e situată în Asia şi şi-a păstrat în mod trainic cultura tradiţională. Orientarea ambiguă a Japoniei a dus ţara în poziţia unui invadator în Asia şi a antrenat izolarea ei faţă de celelalte naţiuni asiatice nu numai din punct de vedere politic, ci şi social şi cultural. Şi chiar în Occident – spre care cultura ei era de presupus a fi cât se poate de deschisă –, ea a rămas pentru multă vreme de nepătruns sau doar parţial înţeleasă.59

Unul dintre cele mai remarcabile fenomene ale culturii de masă (populare) postbelice a fost avântul benzilor desenate (în japoneză, *manga*). În Statele Unite, popularitatea benzilor desenate imprimate a scăzut constant începând cu anii 1950, în mare parte din cauza concurenţei televiziunii. Dar Japonia, care, ca şi Statele Unite, a devenit una dintre ţările cele mai saturate de televiziune din lume, benzile desenate de genul „poveste” au explodat ca popularitate, astfel încât, în 1980, 27% – sau 1, 8 miliarde – din cărţile şi revistele publicate în Japonia erau benzi desenate.60 Dar ceea ce este şi mai surprinzător decât volumul de benzi desenate este faptul că acestea sunt citite cu aviditate de adulţi la fel ca şi de tineri. Astfel, bunăoară, spre marea surprindere a mulţi vizitatori străini, nu e deloc rar să vezi oameni de afaceri bine îmbrăcaţi care, călătorind cu metroul, simt cu totul şi imprudent absorbiţi de lectura benzilor desenate.

Japonia are o tradiţie a benzii desenate, în special în caricatură, ce datează din vremuri îndepărtate. După cum am menţionat în capitolul 4, crochiuri de tip caricatură pot fi găsite pe pereţii Templului Horyuji şi în colecţia de

documente existentă în edificiul Shosoin din epoca Nara. Aceste desene par să fi asigurat, cel puţin în parte, inspiraţia pentru cele mai renumite caricaturi din istoria premodernă a Japoniei – rulourile de picturi cu animale, atribuite preotului Toba (vezi fig. 28 – 29). În perioada Tokugawa, Hokusai este menţionat în mod special pentru caricaturile şi schiţele sale comice; stilistic, el poate fi considerat, probabil, părintele benzii desenate moderne. Tot Hokusai se crede a fi cel care a făurit cuvântul *manga*, utilizat până azi pentru benzile desenate.

Unul dintre subiectele cele mai populare ale benzii desenate postbelice a fost science-fictionul. O altă temă predilectă au fost samuraii, echivalentul japonez, în termeni de etos viril, al cowboy-ului american. Japonezii însă n-au dezvoltat niciodată genul de „benzi desenate de război", atât de popular în Statele Unite. Nici măcar în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, nici benzile desenate, nici filmele nu l-au prezentat pe soldatul japonez, bunăoară, ca pe un bărbat dur, care să-şi ucidă duşmanul. Dimpotrivă, accentul se punea mai degrabă pe relaţiile dintre soldaţii uniţi în bătălie şi pe modul simplu, nepătat în care se luptau pentru ţară şi uneori mureau pentru ea.61 După război, din motive evidente, artiştii japonezi de benzi desenate şi alte mijloace de comunicare în masă n-au încercat să proslăvească războiul. Dimpotrivă, unii au semnat benzi desenate antirăzboinice, în timp ce alţii au atras atenţia asupra condiţiei triste a civililor într-o ţară devastată de război. De exemplu, *Hadashi no Gen* (*Gen cel desculţ*) de Keiji Nakazawa povesteşte întâmplările unui băiat pe nume Gen în ziua când a căzut prima bombă atomică.62 „Neştiind nimic despre iadul care se apropia pe cer, Hiroshima a început ziua ca de obicei". Gen, în drum spre şcoală, este oprit de o doamnă care-l întreabă unde se ţine o anumită lecţie. În timp ce se pregăteşte să răspundă, Gen observă un singur B-29 pe cer şi se întreabă de ce n-au sunat sirenele. După câteva secunde, bomba cade brusc, şi „norul atomic, ca un

vânt infernal, se ridică mugind la o înălţime de 10 kilometri deasupra Hiroshimei… iar în oraş, timpul s-a oprit”.

Năucit, Gen se ridică dintre dărâmături. Trupul doamnei este lângă el, cu faţa topită, aproape de nerecunoscut. În timp ce Gen aleargă prin oraşul devastat strigându-şi tatăl, mama (însărcinată), sora şi fratele, oamenii pe care-i vede „arată ca nişte monştri”. În cele din urmă, găseşte ceea ce fusese casa lui. Mama lui îngenunchează lângă ea, dar tatăl, sora şi fratele simt prinşi sub acoperişul prăbuşit. Gen şi mama sa încearcă disperaţi să ridice acoperişul folosind bucăţi de lemn, dar, înainte de a putea reuşi, casa este înghiţită de incendiul care cuprinde oraşul. Mama urlă că vrea să moară alături de soţ şi ceilalţi copii, dar Gen o trage de acolo, şi, „când scapă de flăcări, mama lui Gen este cuprinsă de durerile naşterii, şi, fără nimeni care să-i ajute, ei aduc pe lume o nouă viaţă, în oraşul muribund”. În ultimele cadre ale benzii desenate, mama, ţinând fetiţa în aer, o imploră: „Când te vei face mare, nu trebuie să laşi *niciodată* aşa ceva să se întâmple din nou!”

Pentru o ţară care are una dintre cele mai scăzute rate de violenţă şi criminalitate din lume, Japonia produce numeroase benzi desenate care prezintă acte de violenţă extremă, inclusiv scene sângeroase şi măceluri de nedescris. Frederik Schodt prezintă o bandă desenată, de pildă, care descrie suferinţele ţăranilor din epoca medievală şi care înfăţişează „capete rostogolite, ochi scoşi, şuvoaie de sânge (realizate suflând deasupra unei pensule îmbibate cu cerneală)” 63. Iar pentru o ţară puritană în privinţa sexului şi a pornografiei, Japonia tolerează în benzile sale desenate o remarcabilă cantitate de sex de toate felurile. Artiştii nu simt autorizaţi să deseneze acte sexuale explicite, dar, limitaţi doar de propria imaginaţie şi de iscusinţa utilizării pensulei, ei sunt capabili să creeze scene cu activităţi sexuale „normale” şi deviante, care lasă foarte puţin în seama imaginaţiei

cititorilor.

Arta erotică are o lungă tradiţie în Japonia. Autorii de picturi imprimate din perioada Tokugawa, bunăoară, au produs o mare cantitate de gravuri erotice, numite *shunga*, pe deplin explicite, care arată bărbaţi şi femei în toate poziţiile intime imaginabile şi inimaginabile. Unele gravuri reprezintă persoane cu organe sexuale supradimensionate; altele le arată când simt angajate în sex cu animale. În Japonia de astăzi, expunerea publică a acestui gen de pictură este în general interzisă. Dar spiritul gravurilor *shunga* dăinuie în lucrările artiştilor de benzi desenate, care au fost influenţaţi de acestea.

Science-fictionul, acţiunea violentă, povestirile cu samurai, sporturile – iată temele standard ale benzilor desenate destinate băieţilor. Deşi recent *unele* dintre acestea au fost oferite fetelor, stilul şi subiectele benzilor desenate destinate fetelor au fost întotdeauna diferite de cele pentru băieţi. Într-o vreme, benzile desenate pentru fete (ai căror realizatori sunt acum în majoritate femei) erau interesate exclusiv de episoade romantice şi de dragoste, iar aceste subiecte rămân baza a aproape tuturor benzilor desenate pentru fete. În benzile desenate pentru fete, personajele principale simt reprezentate întotdeauna ca tinere cu chipuri drăguţe şi inocente, cu ochi imenşi, visători. Multe dintre ele par mai mult caucaziene decât japoneze (Occidentul fiind socotit în această privinţă ca un spaţiu al romantismului) şi trăiesc într-o lume a fanteziei totale, de care tinerele japoneze par să se simtă atrase în mod special, pentru că obiceiurile şi tradiţiile din ţara lor le-au ţinut în mare măsură separate de băieţi, cel puţin în perioada adolescenţei.

Mai ales în benzile desenate pentru fete, homosexualitatea, bisexualitatea şi travestiul sunt lucruri obişnuite, băieţii şi fetele fiind adesea – dacă nu îndeobşte – desenaţi ca fiinţe androgine. Înclinaţia pentru androgin are rădăcini adânci în cultura japoneză. Aceasta decurge, cel puţin în parte, din faptul că îmbrăcămintea tradiţională

pentru bărbaţi şi femei – kimonoul sub diferitele sale forme – a fost deseori similară, poate chiar identică. În numeroase gravuri în lemn din epoca Tokugawa, de exemplu, bărbaţii şi femeile sunt îmbrăcaţi exact în acelaşi fel. Deseori, chipurile le sunt şi ele desenate într-o formă identic convenţională, iar uneori chiar şi coafurile le sunt asemănătoare. Deşi creştetul bărbatului e ras de obicei, şi deci distinct de cel al femeii, există imagini de tineri (fără creştetul ras) şi de femei care nu pot fi deosebiţi unii de ceilalţi. În unele gravuri *shunga*, bunăoară, întâlnim bărbaţi tineri şi femei al căror sex nu poate fi identificat decât după organele genitale.

Travestiul şi, cel puţin, sugerarea homosexualităţii sau bisexualităţii au fost ceva obişnuit în teatrul japonez, în orice caz începând cu teatrul *kabuki* din epoca Tokugawa. În teatrul *kabuki*, în care actorii sunt exclusiv bărbaţi, actorul care joacă rolul de *onnagata*, personificator de femeie, reprezintă feminitatea idealizată. Unii *onnagata* din vremurile mai vechi au preferat travestiul şi în viaţa privată; s-a susţinut deseori – după cum am menţionat în capitolul 7 – că stilul specializat de feminitate al *onnagata* nu poate fi egalat de femeile adevărate. În teatrul de revistă Takarazuka, exclusiv feminin, din secolul XX, după cum am văzut în capitolul anterior, femeile se travestesc şi joacă roluri de bărbaţi, fiind staruri recunoscute ale trupei Takarazuka. Publicul Takarazuka se compune mai ales din adolescente, şi nu sunt rare, în cazul lor, situaţiile în care „fac o pasiune” pentru interpretele de roluri masculine. Părinţii nu se opun cu orice preţ acestor pasiuni ale fetelor lor şi nu le consideră lesbianism. După cum spune Antonia Le vi, „Numeroşi părinţi consideră că e mai agreabil, mai «pur» dacă primul obiect al afecţiunii unei tinere este mai curând feminin decât masculin” 64.

Băieţii reprezentaţi în benzile desenate pentru fete sunt aproape totdeauna feminini în aparenţă sau cel puţin androgini, ca fetele. Uneori, băieţii au înclinaţii

homosexuale. Dar, aşa cum atracţia adolescentelor pentru interpretele de roluri masculine din teatrul de revistă Takarazuka nu e neapărat socotită lesbianism, acest gen de dragoste între băieţi nu e considerat cu adevărat homosexualitate în benzile desenate. Băieţii se angajează într-o formă de iubire „pură", foarte estetizată, ce transcende distincţia dintre homosexualitate şi heterosexualitate.

La sfârşitul anilor 1980, o tânără scriitoare cu bizarul pseudonim Yoshimoto Banana (n. 1964) a apărut pe scena literară ca un meteor. Romanele şi nuvelele ei au cunoscut imediat un succes imens. Unele au primit înalte premii literare, iar mai multe, dintre care *Kitchen*, *N.P.* şi *Şopârla*, au fost deja traduse în engleză. Yoshimoto Banana este, fără îndoială, un fenomen cultural. Dar ceea ce o face cu totul neobişnuită e faptul că e produsul culturii pop. Într-adevăr, ea însăşi mărturiseşte că benzile desenate au inspirat-o să devină scriitoare.

Deşi mulţi critici literari au lăudat-o din belşug pe Yoshimoto, unii n-au ştiut cum să-i interpreteze cărţile. Trebuie oare socotită ca scriitoare de „literatură serioasă"? Sau trebuie privită ca o producătoare de opere care, asemenea celorlalte artefacte ale culturprpop, sunt menite a fi „consumate"? Yoshimoto însăşi a complicat problema, afirmând că, de câte ori publică un nou roman, vrea ca exemplarele celorlalte lucrări ale sale să fie scoase de pe rafturile librăriilor.65

Yoshimoto scrie despre o lume aflată cu totul în dezacord cu ceea ce multă vreme a fost perceput drept „Japonia cea tradiţională": adică un loc de organizare socială strictă (pornind de la familia nucleară), o temeinică etică a muncii, instituţii solid constituite. În cărţile lui

Yoshimoto nu se menţionează practic nimic despre organizarea socială, etica muncii sau instituţii. Majoritatea personajelor principale nu au legături familiale semnificative sau sunt membri ai unor familii artificial construite sau disfuncţionale, şi deseori au puţine motivaţii

profesionale – sau nu au deloc. Par să plutească prin viaţă în derivă, năzuind frecvent la iubire, dar temători că n-o vor găsi şi că viaţa le va fi mai degrabă un şir de zile petrecute în deznădejde şi singurătate. Moartea e o temă stăruitoare. Moartea – uneori violentă – a membrilor familiei, a iubiţilor şi a prietenilor îi lasă pe oameni singuri. De pildă, Mikage, personajul principal din *Kitchen*, cugetă la modul în care moartea şi destinul au afectat-o când a încercat să amortizeze şocul veştii despre brutala asasinare a persoanei pe care ajunsese s-o considere mamă de-adevărat:

Când mi-au murit părinţii, eram încă mică. La moartea bunicului, eram îndrăgostită. Dar acum, în clipa sta, mă simţeam mult, mult mai singură decât atunci când murise ultima mea rudă de pe lumea asta, bunica.

Aş fi vrut să uit cu totul cum e să merg, să trăiesc. Cu siguranţă va exista un mâine, un poimâine şi, până să te lămureşti, va veni şi un moment numit săptămâna viitoare. Nu mi se mai păruse niciodată că viaţa era chiar un calvar. Oare mereu o să sufăr, o să-mi trăiesc zilele în întuneric? Nu mai vreau aşa ceva! Deşi în sufletul meu se dezlănţuia furtuna, pe asfalt umbra mea continua să înainteze încet, greoaie şi indiferentă.66

Mama-surogat a lui Mikage, Erico, este de fapt un bărbat travestit, un transsexual. Este tatăl real şi mama-surogat a lui Yuichi, care-şi oferă prietenia lui Mikage – când bunica, singura rudă rămasă a acesteia, moare – şi o face să se mute împreună cu el şi Erico. Cei trei – Erico, Yuichi şi Mikage – alcătuiesc o familie simpatică, dar mai curând ciudată. Relaţia dintre Mikage şi Yuichi, care constituie naraţiunea centrală din *Kitchen*, este ambiguă. În cea mai mare parte a cărţii, ei par să se poarte ca frate şi soră, şi nu întâlnim nicio sugestie de atracţie romantică. Ei par să fie, într-adevăr, asemenea unor personaje androgin similare, dar esenţialmente asexuate din benzile desenate adresate fetelor.

Erico, care lucrează într-un bar pentru gay, este

înjunghiat de o un client care crezuse că este o femeie adevărată. Demonstrându-şi priceperea fizică, Erico ajunge să-şi omoare atacatorul, în condiţiile în care ea însăşi este pe moarte. Dar dispariţia lui Erico distruge „familia” şi rupe structura emoţională deja fragilă pe care se sprijină viaţa lui Mikage şi a lui Yuichi. Yuichi probabil se va descurca. Ne temem însă că lui Mikage – distrusă de pierderea lui Erico şi copleşită de o viziune existenţială morbidă şi deznădăjduită – îi va merge mai rău. Există însă în Mikage un puternic instinct de supravieţuire, care se manifestă chiar şi atunci când îi vin gândurile cele mai negre: „Totdeauna înfrânţi – înfrânţi ne pregătim cina, mâncăm, dormim. Toţi cei pe care-i iubim sunt pe cale de a muri. Cu toate astea, să abandonezi viaţa este inacceptabil”. 67

Acesta e momentul în care Mikage găseşte puterea şi motivaţia de a-şi relua pasiunea de mult mărturisită pentru bucătării. În primele rânduri ale cărţii, Mikage ne spune: „Locul care-mi place cel mai mult pe lume este bucătăria”. Bunica sa tocmai murise, iar „acum doar bucătăria şi eu am rămas. E ceva mai plăcut decât să fii singur”. O clipă mai târziu, ea punctează: „Mă gândesc deseori că, de va fi să mor, vreau să-mi dau duhul într-o bucătărie”. 68 Mergând pe această fixaţie a bucătăriei, Mikage se apucă de gătit şi devine asistenta unei profesoare de artă culinară. Cu o slujbă şi un nou ţel în viaţă, ea îşi mai dă seama – brusc şi intuitiv – că vrea să continue să fie împreună cu Yuichi, iar la sfârşitul cărţii se pare că cei doi rămân împreună. Cu toate acestea, chiar şi în această fază, abia dacă există vreo umbră de atracţie sexuală reală sau de romantism între ei. Într-o lume în care moartea şi pierderile sunt constante şi unde singurătatea ameninţă mereu, Mikage şi Yuichi par mai mult decât mulţumiţi de statornicirea acestei convieţuiri.

Chiar când faima de scriitoare a lui Yoshimoto Banana sporea considerabil, iar „Banana-mania” cuprindea, la sfârşitul anilor 1980 şi începutul anilor 1990,

toată ţara, Japonia trecea prin schimbări majore. „Miracolul economic” postbelic – care propulsase economia japoneză pe locul al treilea şi apoi pe cel de-al doilea în lume – a luat sfârşit înainte de anii 1980, iar Japonia a intrat într-o recesiune care a durat de-a lungul anilor 1990. Pe plan politic, epoca sistemului unui partid şi jumătate, care a menţinut Partidul Liberal Democrat la putere vreme de aproape patru decenii, a luat de asemenea sfârşit când PLD, zguduit de un flux constant de scandaluri, a fost forţat să renunţe, în 1993, la funcţia de prim-ministru, în favoarea unui şef al opoziţiei, care să conducă un guvern de coaliţie. Dar acest transfer de putere n-a fost o soluţie la problemele economice sau politice ale Japoniei. Prim-miniştrii au venit şi au plecat frecvent în anii 1990, iar guvernul japonez n-a reuşit să convingă mulţi oameni din Japonia sau de aiurea că dispune fie de voinţa politică, fie de măsurile necesare pentru a ridica ţara din recesiunea cronică pricinuită îndeosebi de creditele externe neperformante şi de un sistem bancar prăbuşit în parte sub greutatea acestora. În zilele euforice ale miracolului economic se sugerase chiar că secolul XXI va fi un „secol japonez”. Aceasta pare doar un vis îndepărtat astăzi, când Japonia intră în noul veac cu mai multe probleme decât perspective.

Dacă există o temă centrală a prezentei cărţi, ea este aceea că japonezii – în contextul unui amplu împrumut cultural din China în perioada premodernă şi din Occident în era modernă – şi-au păstrat, cu toate acestea, un nucleu trainic de valori sociale, etice şi culturale autohtone, prin intermediul cărora au modelat şi adaptat aproape invariabil împrumuturile din exterior la gusturile şi ţelurile proprii.

În era modernă însă, japonezii au şi exportat din propria cultură, iar în acest proces au exercitat o însemnată influenţă asupra artei şi modei universale. Expoziţiile de artă şi artizanat – începând de la vechea artă budistă a sculpturii şi picturii şi până la instrumentele

utilizate în ceremonia ceaiului şi emblemele folosite de negustori în epoca Tokugawa şi Meiji – au atras nenumăraţi curioşi în Statele Unite şi în alte ţări. Turneele trupelor de artişti cu reprezentaţii din piese de teatru de marionete şi de *kabuki* au totdeauna succes peste hotare. Gusturile japoneze în arhitectură, decoraţii interioare şi arta grădinilor sunt cunoscute şi imitate în lumea întreagă; iar designeri vestimentari ca I de Miyake şi Hanae Mori au atins treptele celebrităţii în domeniul modei feminine. În mod evident, aspectele majore ale culturii japoneze au devenit o parte importantă, vitală a vieţii oamenilor de pretutindeni.

Glosar *apare après-guerre aragoto* „genul dur” de joc în *kabuki benshi* naratorul la filmele mute („poet al întunericului”)

biwa lăută japoneză *bugaku* dans solemn de Curte în perioada aristocratică *bummei kaika* civilizaţie şi cultură (occidentale) *bunjin* artişti eruditi *bunraku* teatru de marionete *burai-ha* „libertini”, denumirea unui grup de scriitori din perioada postbelică *bushidô* spiritul de samurai (codul *bushidô*, „codul normelor luptătorului”)

chanoyu ceremonia ceaiului *chashitsu* salonul pentru ceremonia ceaiului *chôka* poem lung *chônin* orăşean din epoca Tokugawa *chü* loialitate *daibutsu* marele Buddha *daisu* etajeră din lac negru (pentru *chanoyu*)

dengaku gen de divertisment bazat, la origine, pe cântecele şi dansurile ţăranilor aflaţi „pe câmp” în timpul sărbătorii recoltei *dôbôshü* „consilieri curatoriali” sau cunoscători de artă ai shogūnatului Muromachi *dogii* figurină de pământ din epoca Jômon *dôtaku* clopot de bronz din perioada mormintelor *emaki* rulouri orizontale de pictură narativă *fudai daimyô* vasal sau *daimyô* ereditar din epoca Tokugawa *fukko* întoarcere la timpurile străvechi *fukoku-kyôhei* „Să îmbogăţim ţara şi să-i întărim armata” *fusuma* uşă culisantă *gagaku* „muzică elegantă” de la Curtea japoneză *garan* planul clădirilor unui templu budist *geisha* (gheişă) persoană de reprezentare, cu

pregătire artistică *gembun-itchi* mişcare de unificare a limbii vorbite cu cea scrisă *genrô* formaţiune a celor vârstnici din guvern *grijin* bărbat cu un ţel moral superior *giri* datorie *hachi* vase cu gură largă *haikai* „versuri sprintene/amuzante” din perioada Tokugawa *haiku* formă poetică de şaptesprezece silabe *hakama* pantaloni-fustă foarte largi purtaţi de bărbaţi *han* domeniu seniorial *idaimyo*)

haniwa figurină de teracotă din perioada mormintelor *hârâi* purificare internă sau exorcism în şintoism *heimei* calitatea de „sinceritate şi francheţe” a figurinelor *haniwa himorogi* arie (sacră) marcată cu stânci legate între ele cu frânghii balanţe *inja* persoană retrasă din societate *iwasaka* arie (sacră) marcată de stânci *jidaimono* piesă de teatru istorică *junshi* a-şi urma stăpânul în moarte *kahuki* teatru burghez *kagura* muzică şintoistă *kaizuka* „aglomerări de scoici” (termen arheologic) *kakekotoha* „cuvânt-pivot” în poezie *kakemono* rulou vertical de agăţat în firide *kami* zeu şintoist *kamigakari* posedare de către un zeu sau spirit (*kami*)

kamikaze vânt trimis de zei *kana* silabarul japonez *kanga* pictură chinezească *karmen-teki* teatru ideologic *kanzen choaku* „virtutea e răsplătită, iar viciul pedepsit” *karamono* obiecte chinezeşti *kare-sansui* tip de grădină numit „peisaj uscat” *katakiuchi* vendetă *katsureki* piesă de „istorie vie” din repertoriul modern de *kabuki kessai* purificare externă în şintoism *ki* eter, substanţă *ko* respect filial *koan* problemă zen *kofun* mormânt *kogaku-ha* Şcoala de Studii Antice (care a combătut neoconfucianismul) din perioada Tokugawa *kogo* limba japoneză vernaculară *kokkeibon* „cărţi amuzante”.

kokugaku-ha Şcoala de Studii Naţionale (neoşintoiste) din perioada Tokugawa *kokusui hozon* „păstrarea esenţei naţionale” *kokutai* („trupul ţării”) stat naţional *koshoku* erotic *koto* unul dintre cele mai vechi şi rafinate instrumente japoneze, asemănător ţiterei *kugutsu* mânuitor de marionete de la sfârşitul perioadei Heian şi

din perioada Kamakura *kyogen* teatru comic din perioada Muromachi *magatama* piatră preţioasă în formă de semilună, unul dintre însemnele imperiale (alături de oglinda de bronz şi de sabie) *makoto* sinceritate *manga* (tipărituri cu) benzi desenate *mappó* doctrina „celor din urmă zile ale legii budiste” *matsuri* sărbătoare, praznic *michi* cale *michiyuki* „drumul/călătoria îndrăgostiţilor” în teatru *minken* drepturile poporului *miyabi* rafinament curtenesc *moga* „fată modernă”.

monogatari poveste *monomane* tehnică de imitare realistă în teatru („imitarea lucrurilor”)

mono no aware „sensibilitate faţă de lucruri”.

mugen „vis fantomatic” (piesă de teatru *nó*)

mujo ideea budistă de trecere/efemeritate *mukyókai* mişcarea „fără biserică”.

namban literal, „barbarii din sud” – formă de cultură *nembutsu* invocarea lui Buddha Amida *nijiriguchi* cale de acces prin care invitaţii se strecoară pe brânci în salonul pentru ceremonia ceaiului *nikki* jurnal *ninjó* sentimente umane *nishiki-e* „imagine-brocart”, tipar multicolor cu negative gravate în lemn *nó* teatru clasic din epoca Muromachi *okashi* ceva „amuzant” sau „caraghios”.

onnagata actorul care interpretează roluri de femei în teatrul *kabuki raigo* reprezentare picturală a venirii lui Amida în momentul morţii *rangaku* neerlandistică (Şcoala de Studii Olandeze)

rekishi monogatari poveste istorică *renga* versuri legate*ri* raţiune sau principiu *rânin* samurai fără stăpân *sabi* singurătate *sakoku* „ţară închisă” (literal, „[ţară] prevăzută/asigurată cu un lanţ”)

samisen instrument japonez asemănător unui banjo *sangiri* piese cu „părul tuns” din repertoriul *kabuki* modern *sankin kótai* prezenţă/participare alternativă *sansui* peisaj (literal, „munţi şi ape”)

sarugaku „muzica maimuţei”.

satori iluminarea budistă *sencha* infuzie de ceai *seppuku* suicid prin spintecarea pântecului *sewamono*

piese de teatru contemporan sau cu tematică domestică din teatrele de marionete şi *kabuki sharebon* „cărţi de dragoste” *shasei* descriere realistă *shimai* dans ce constituie punctul culminant al unei piese *nó shimpa* varianta modernă („noua şcoală”) a teatrului din perioada Meiji *shin* inimă, suflet, minte *shinden* stilul arhitectonic domestic din epoca Heian *shingeki* teatru modern *shingon* cuvinte adevărate *shinigurui* „înverşunare aducătoare de moarte”, „frenezie a morţii”.

shinko shukyo „noi culte” din Japonia modernă *shishi* bărbaţi cu ţeluri înalte *shishosetsu* roman la persoana întâi *shite* protagonistul unei piese *no shoin* stilul arhitectural al caselor de locuit din epoca medievală *shoji* uşă culisantă acoperită cu hârtie transparentă de orez *shomin-geki* drame populare sau domestice *sonno-joi* „Veneraţi-l pe împărat! Alungaţi-i pe barbari!” *sui* şic *sukiya* „clădire sau cameră pentru degustare [a ceaiului]”.

sumi-e pictură monocromă (în tuş)

taikyoku principiul fundamental suprem *taishu bunka* cultură de masă *tanka* poem scurt (de treizeci şi una de silabe)

tatami rogojină de dimensiuni standard (aproximativ un metru optzeci pe nouăzeci de centimetri) *tătarigami* spirit rău *tateana* locuinţe semiadâncite *termo* împărat *tenshu* turn fortificat de castel *tocha* concursuri de degustare a ceaiului tokonoma firidă *torii* intrare/poartă de lemn la sanctuarele şintoiste *tozama daimyō* seniori feudali „din afară” (în epoca Tokugawa)

tsu „pricepere, iscusinţă”.

tsure „însoţitor” într-o piesă *no tsuwamono* soldat, luptător *un* clan *ukiyo-e* picturi ale „lumii plutitoare”.

uta-monogatari poveste-poem *wabi* estetica ceremoniei ceaiului *wabicha* ceremonia ceaiului bazată pe estetica *wabi wagoto* „stilul blând” de interpretare în *kabuki waka* poem cu treizeci şi una de silabe *waki* personaj secundar într-o piesă *no yamazato* sat de munte *yojo* consonanţe *yomihon* roman istoric *yugei* distracţie

elegantă *yugen* mister şi profunzime *zuihitsu* miscelaneul sau „penelul mobil”.

Note! începuturile civilizaţiei japoneze! Keiji Imamura, *Prehistoric Japan. New Perspectives on Insular East Asia*, University of Hawai-i Press, Honolulu, 1966, p. 26.

2. Oamenii de ştiinţă continuă dezbaterea despre felul în care a ajuns orezul în Japonia: din China de Sud? Din China Centrală? Prin Peninsula Coreeană? (*ibid.*, pp. 130 – 131).

3. Mai recent, unii cercetători au lansat ipoteza că această „transformare culturală” a fost însoţită de venirea unui număr mare de oameni de pe continent, de-a lungul unei lungi perioade de timp. Un cercetător susţine, de exemplu, că în Japonia au intrat câteva milioane de oameni în cei o mie de ani ce au urmat începerii epocii Yayoi (*ibid.*, p. 155).

4. Citat în Ryusaku Tsunoda, William Theodore debary şi Donald Keene (eds.), *Sources of Japanese Tradition*, Columbia University Press, New York, 1958, p. 8.

5. Citat în Agency for Cultural Affairs (ed.), *Japanese Religion*, pp. 37 – 38.

6. W.G. Aston (tr.), *Nihongi*, George Allen and Unwin, London, p. 77.

7. Au calculat în stilul chinezesc, care are în vedere o perioadă de şaizeci de ani.

8. Vezi Gări Ledyard, „Galloping Along with the Horseriders: Looking for the Founders of Japan”, în *The Journal of Japanese Studies*, vol. 1, nr. 2 (primăvara 1975).

9. Walter Edwards, „Event and Process in the Founding of Japan: The Horserider Theory în Archaeological Perspective”, în *The Journal of Japanese Studies*, vol. 9, nr. 2 (iarna 1983).

10. Mulţi cercetători, în special istorici coreeni, insistă că Mimana, despre care se presupune că ar fi fost situat în zona numită de coreeni Kaya, n-a existat cu

adevărat niciodată: cu alte cuvinte, Japonia n-a avut o enclavă în Coreea la o dată atât de timpurie.

11. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., pp. 9 – 11.

a. Introducerea budismului! Această dată apare în *Nihon Shoki*. Alte surse oferă data de 538 ca an al transmiterii „oficiale" a budismului în Japonia.

a. Alt termen pentru hânavăna este *theravada* („învăţătura bătrânilor" sau „vechea învăţătură").

3. O traducere a Constituţiei poate fi găsită în R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., pp. 50 – 53. Prezentele citate au fost preluate din această traducere în limba engleză.

4. Alt termen pentru acest gen de poezie este *tanka*, „poem scurt".

5. D. Keene (ed.), *Anthology of Japanese Literature*, Grove Press, New York.

1955, pp37 – 38.

б. *Ibid.*, pp. 46 – 47.

7. *Ibid.*, pp. 51 – 52.

8. D. Keene, *Essays în Idleness*: *The Tsurezuregusa of Kenko*, Columbia University Press, New York, 1967, p. 7.

9. D. Keene, Anthology of Japanese Literature, ed. cit., p. 80.

3. Curtea la apogeu

1. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., p. Îaa.

2. G.B. Sansom, *Japan*, *A Short Cultural History*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1931, p. 228.

3. Există două tipuri de *kana*: *katakana* şi *hiragana*. *Hiragana* se foloseşte de obicei – alături de ideogramele chinezeşti – la scrierea în limba japoneză. *Katakana* este folosit mai ales la transcrierea cuvintelor şi numelor străine şi la scrierea pe indicatoare etc.

4. Existau două denumiri pentru *regent*: *sessho*, pentru cel care asista un împărat minor, şi *kampaku*, pentru cel care asista un împărat adult.

5. A fost plănuită o solie pentru anul 894, dar n-a fost trimisă niciodată.

6. D. Keene, Anthology of Japanese Literature, ed. cit., p. 80.

7. Citat în Earl Miner (ed.), *Japanese Poetic Diaries*, University of California Press, 1969, p. 26.

8. D. Keene, Anthology of Japanese Literature, ed. cit., p. 76.

9. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., p. 180.

10. D. Keene, Anthology of Japanese Literature, ed. cit., pp. 90 – 91.

11. *Ibid.*, p. 82.

12. Edward Seidensticker (tr.), *The Gossamer Years*, Tuttle, Tokyo, 1964, p. 167.

13. D. Keene, Anthology of Japanese Literature, ed. cit., pp. 67 – 68.

14. Doamna Murasaki, *Genji*, în româneşte de Henriette Yvonne Stahl, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, pp. 28 – 29. Dintre cele şase cărţi ale lucrării japoneze originale, conţinând peste 1.200 de pagini, ediţia românească din care am preluat fragmentul conţine doar cartea întâi, astfel încât următoarele citate din *Genji* vor fi, aici, traduceri din textele oferite, în limba engleză, de Paul Varley, şi anume: Lady Murasaki, *The Tale of Genji*, traducere de Arthur Waley, pp. 22 – 23.

15. Ivan Morris (tr.), *The Pillow Book of Sei Shonagon*, Columbia University Press, New York, 1967, 1: 7 – 8.

16. Murasaki Shikibu, *The Tale of Genji*, trad. engl. de Edward Seidensticker, i: 437

17. William McCullough şi Helen McCullough (trs.), *A Tale of Flowering Fortunes*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1980, 2: 515 – 516.

18. Modurile de a organiza istoria în cronici, anale şi biografii proveneau din China. O istorie de tip anale şi

biografii era ordonată pe teme, mai degrabă decât cronologic. Cele două teme principale erau analele împăraţilor şi biografiile miniştrilor sau ale altor oameni de vază.

19. Helen McCullough (tr.), *Okagami, the Great Mirror*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1980, p. 208.

20. *Namu Amida Butsu*, „Slavă lui Buddha Amida!”

21. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., pp. 202 – 203.

4. În pragul unei ere noi

1. Termenul „samurai”, deşi folosit astăzi în general referitor la războinicii japonezi din epoca premodernă, era în vechime doar o denumire printre altele care îi desemnau pe aceşti luptători. Cel mai obişnuit termen era probabil *tsuwamono*; un altul era *bushi*, însemnând, aproximativ, „mică nobilime militară”.

2. Taira (cunoscut şi ca Heike) şi Minamoto (cunoscut şi ca Genji) erau două supranume pentru prinţii care erau excluşi din familia imperială printr-un proces de „decădere din drepturile dinastice”, folosit periodic pentru reducerea dimensiunilor considerabile ale familiei. Familia imperială însăşi nu are supranume.

3. Războaiele sunt cunoscute drept Primul Război de Nouă Ani (1056 – 1062) şi Ultimul Război de Trei Ani (1083 – 1087). Ambele denumiri ne induc în eroare, deoarece primul a durat şase ani, iar cel de-al doilea, patru.

4. Această bătălie este cunoscută şi ca Războiul Gempei, nume derivat din gen, de la Genji (Minamoto), şi *hei* (transformat fonetic în *pei*), de la Heike (Taira).

5. Această poveste de război este intitulată *Shomonki* sau *Masakado-ki*.

6. Citat în Paul Varley, *Warriors of Japan, As Portrayed* in the *War Tales*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1994, p. 85.

7. Citat în Paul Varley, Warriors as Courtiers: The

Taira în Heike Monogatari, în Amy Heinrich (ed.), Currents în Japanese Culture: Translations and Transformations, Columbia University Press, New York, 1997, p. 62.

8. Versiunea Kakuichi, alcătuită în 1371.

5. Canoanele gustului medieval

1. D. Keen e, Anthology of Japanese Literature, ed. cit., p. 197.

2. William R. La Fleur, *The Karma of Words*: *Buddhism and the Literary Arts în Medieval Japan*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 60 – 79.

3. D. Keene, Anthology of Japanese Literature, ed. cit., pp. 206 – 207.

4. *Ibid.*, pp. 195 – 196.

5. Robert H. Brower şi Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1961, p. 245.

6. Citat în Earl Miner, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1968, p. 102.

7. Din Shinkokinshu, în D. Keene, Anthology of Japanese Literature, ed. cit., P-194.

8. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., p. 193.

9. Hojo Masako (1157 – 1225) a fost soţia lui Yoritomo.

10. Mai târziu în acest secol prinţii au luat locul celor din clanul Fujiwara.

11. Fostul împărat era Gotoba (1180 – 1239), iar scurtul conflict este cunoscut ca Războiul Jokyu.

12. G.B. Sansom, Japan, A Short Cultural History, ed. cit., p. 334.

13. Ibid.

14. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., p. 219.

15. *Ibid.*, p. 234.

16. Heinrich Dumoulin, A *History of Zen Buddhism*, McGraw-Hill, New York, 1963, p. 126.

17. Unii cercetători spun că furtuna din 1274 nu a fost un taifun, deoarece a avut loc în noiembrie, după anotimpul taifunurilor.

18. Citat în William Wayne Farris, *Heavenly Warriors*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1992, p. 331.

19. Citat în P. Varley, *Warriors of Japan*, ed. cit., p. 183.

20. Piloţii *kamikaze* purtau deseori pe cap bandane (*hachimaki*) pe care scria „Şapte Vieţi!”

21. D. Keene, *Essays în Idleness*, ed. cit., p. 23. Yoshida Kenko, *însemnări din ceasuri de zăbavă*, Humanitas, Bucureşti, 2015, p. 43.

22. *Ibid.*, p. 70.

23. După un obicei chinezesc, cei din Evul Mediu japonez au desemnat cinci temple zen din Kyōto şi cinci din Kamakura ca instituţiile zen de bază din oraşele respective.

24. D. Keene, *No*: *The Classical Theatre of Japan*, Kodansha, Tokyo, 1966, p. 25.

25. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., p. 289.

26. În vreme ce *shite* lipseşte de pe scenă, urmează un fel de antract (*kyogen*, despre care vom vorbi mai jos) în care preotul vorbeşte cu un om al locului şi află mai multe despre istoria Sanctuarului din Câmpie.

27. Matsukaze este *shite*, iar Murasame este o însoţitoare (*tsure*).

28. D. Keene (ed. şi tr.), *Twenty Plays of the No Theatre*, Columbia University Press, New York, 1970, pp. 31 – 32.

29. Arthur Waley, *The No Plays of Japan*, Grove Press, New York, 1957, p. 73.

30. Shinkei, *Sasamegoto*, în Kido Saizo şi Imoto Noichi (eds.), *Renga Ronshu*, *Hai-ronshu*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1961, p. 175.

31. D. Keene, Anthology of Japanese Literature, ed. cit., pp. 315 – 316.

32. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., p. 244.

33. *Ibid.*, p. 245.

34. Mai târziu, ceaiul de Uji, de la sud de Kyōto, a fost considerat cel mai bun din Japonia. El rămâne cel mai bun şi în zilele noastre.

35. Competiţiile de aranjament floral sau de identificare a diferitelor feluri de tămâie erau şi ele foarte populare.

36. „Ami" provine de la primele două silabe ale lui Amida.

37. Murai Yasuhiko, *Shuko Kokoro no Fumi*, în Hayashiya Tatsusaburo (ed.), *Kodai-Chusei Geitjutsu Ron*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1973, p. 448.

6. Japonia unificată

1. Documente europene atestă că portughezii au ajuns în Japonia pentru prima dată în 154 a.

a. Michael Cooper (ed.), *They Came to Japan*: *An Anthology of European Reports on Japan, 1543 – 1640*, University of California Press, Berkeley, 1965, p. 60.

3. *Ibid.*, p. 40.

4. *Ibid.*, p. 4 a.

5. În epoca Tokugawa, olandezii nu erau cunoscuţi cu numele de *namban*, ci cu cel de *komo*, „cei cu părul roşu".

б. Geoffrey Parker, *The Military Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 140.

7. *Ibid.*, p. 134.

8. C.R. Boxer, *The Christian Century în Japan, 1540 – 1650*, University of California Press, Berkeley, 1951, pp. 195 – 196.

9. *Ibid.*, pp. 307 – 308.

10. Vezi descrierea picturilor din Castelul Azuchi în Carolyn Wheelright, A *Visualization of Eitoku's Lost Paintings at Azuchi Castle*, în George Elison şi Bardwell L. Smith (eds.), *Warlords, Artists, and Commoners*, University of Hawafi Press, Honolulu, 1981, pp. 87 – 111.

Haga Koshirō, *The* Wabi *Aesthetic Through the Ages*,

în Paul Varley şi Kumakura Isao (eds.), *Tea în Japan*: *Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1989, p. aoo. ia. *Ibid*.

7. Înflorirea unei culturi burgheze

1. De exemplu, Ronald Toby, în State and Diplomacy in Early Modern Japan: Asia in the Development of the Tokugawa Bakufu, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1984.

a. Din 1633 până în 1764, olandezii s-au dus la Edo în fiecare an. După aceea, au mers o dată la doi ani, mai apoi, o dată la patru ani. Vezi Marius Jansen, „Japan in the Early Nineteenth Century", în *id*. (ed.), *Cambridge History of Japan*, vol. V, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 89.

3. Endō Shūsaku, *Silence* (trad engl. de William Johnston), Tuttle, Tokyo, 1969, pp. 96 – 97.

4. *Ibid*., p. 336.

5. Nishiyama Matsunosuke, *Edo Culture*: *Daily Life and Diversions în Urban Japan*, *1600 – 1868* (trad. engl. de Gerald Groemer), University of Hawaii Press, Honolulu, 1997, pp. 35 – 36.

6. G.B. Sansom, Japan, A Short Cultural History, ed. cit., p. 465.

7. *Sistemul chinezesc de examinare* a fost creat, începând cu dinastia Song (960 – 1279), pentru recrutarea, prin concurs, a funcţionarilor care asigurau legătura dintre stat şi societate şi care controlau sistemul educativ. Concurenţii aveau de făcut faţă unei concurenţe feroce, într-o serie de examene – de nivel prefectoral, provincial şi naţional – ce aveau drept obiect, în principal, textele confucianiste. În pofida tendinţei persistente de a pune accent pe învăţarea pe de rost a ideilor şi pe forma fără fond, acest sistem de examinare a reuşit să producă o elită bazată pe un corpus comun de învăţături şi a conferit credibilitate meritocraţiei. Prea rigid, incapabil de modernizare, sistemul a fost abolit în cele din urmă în 1905 (n.ed.).

8. Maruyama Masao, *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan* (trad. engl. de Mikiso Hane), Princeton University Press, Princeton, N.J., 1974, p. 24.

9. Cercetătorii estimează că alfabetizarea bărbaţilor în Japonia de la sfârşitul epocii Tokugawa era de peste 40%, cifră care se poate compara cu procentajul de alfabetizare din Europa de la aceeaşi dată, în unele cazuri fiind chiar mai mare decât acesta.

10. De exemplu, Herman Ooms, în *Tokugawa Ideology*: *Early Constructs*, *1570 – 1680*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1985.

11. Sotatsu, Korin şi grupul de pictori influenţaţi de ei sunt cunoscuţi ca Şcoala Rimpa.

12. Nishi Kazuo şi Hozumi Kazuo, *What Is Japanese Architecture*? (trad. engl. de H. Mack Horton), Kodansha, Tokyo, 1983, p. 133.

13. Ihara Saikaku, *Nihon Eitai Gura*, Meiji Shoin, Tokyo, 1975, pp. 112 – 113.

14. E.S. Crawcour, „Some Observations of Mitsui Takafusa's *Chemin Koken Roku*", *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, seria a treia, vol. 8, Tokyo, 1961, p. 70.

15. *Ibid.*, p. 88.

16. *Uki* poate fi scris cu două ideograme, una însemnând „nenorocit", iar alta „[aflat] în derivă"; *yo* înseamnă „lume".

17. Am folosit traducerea [în limba engleză al titlurilor operelor lui Saikaku propuse de Ivan Morris.

18. Ihara Saikaku, *The Life of an Amorous Woman and Other Writings* (trad. engl. şi ed. de Ivan Morris), New Directions, New York, 1963, pp. 124 – 125.

19. *Ibid.*, pp. 202 – 203.

20. Termenul *bunraku* provine de la o trupă faimoasă de teatru de marionete, *Bunrakuza*, înfiinţată la Ōsaka, în secolul al XIX-lea. Un alt termen pentru teatrul de păpuşi este *joruri*, provenit de la numele prinţesei Joruri, personaj care apare în piese de început ale acestui gen teatral.

21. D. Keene, Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre, Kodansha, Tokyo, 1965, p. 31.

22. D. Keene (tr.), *Four Major Plays of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York, 1961, pp. 51 – 52.

23. D. Keene, Anthology of Japanese Literature, ed. cit., pp. 369, 371.

24. Citat în Ivan Morris, *The World of the Shining Prince*, Knopf, New York, 1974, p. 202.

25. Liza Crihfield, „Geisha", în *Kodansha Encyclopedia of Japan*, 3: 15.

8. Tendinţe heterodoxe! De exemplu, Harold Bolitho, în *Treasures Among Men*: *The Fudai Daimyō în Tokugawa Japan*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1974.

2. Citat în Conrad Totman, *Early Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 171.

3. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., p. 399.

4. De fapt, Soko nu a folosit cuvântul *bushido*, ci *shido*.

5. Cercetătorul era Tsurumi Shunsuke. Vezi Henry D. Smith II, *Rethinking the Story of the 47 Ronin*: *Chushingura in the ig80's* (lucrare pregătită pentru *Modern Japan Seminar*, Columbia University, 30 aprilie 1990).

6. Discuţia mea despre diferenţa aceasta de opinii se bazează pe Eiko Ikegami, *The Taming of the Samurai*: *Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1995, pp. 228 – a33*

7. Numai patruzeci şi şase de *ronin*-i s-au sinucis. Cel de-al patruzeci şi şaptelea – întors la Ako pentru a da de ştire despre ce se întâmplase după ce Kira a fost ucis – n-a fost arestat de shogūnat.

8. D. Keene (tr.), *Chushingura*: *The Treasury of Loyal Retainers*, Columbia University Press, New York, 1971.

9. Shogūnatul interzicea punerea în scenă a unor evenimente contemporane. De aceea, producătorii au

prezentat povestea celor patruzeci şi şapte de *ronin*-i ca pe o întâmplare a epocii Muromachi. „Personajului lui Kira" i s-a dat numele lui Ko no Moronao, unul dintre locotenenţii lui Ashikaga Takauji.

10. Yamamoto Tsunetomo, *Hagakure*, trad. engl. de William Scott Wilson, p. 539.

11. *Ibid.*, *p*. 30.

Ia. Mishima Yukio, The Way of the Samurai: Yukio Mishima on Hagakure în Modern Life, trad. engl. de Kathryn Şparling.

13. Cuvântul „oglindă" înseamnă în gândirea tradiţională chineză şi japoneză folosirea istoriei ca o „reflecţie" a unui mod de guvernare just şi moral.

14. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., p. 533.

15. *Ibid.*, pp. 534 – 535.

16. Honda Toshiaki este subiectul principal al cărţii *The Japanese Discovery of Europe* de Donald Keene.

17. Harold G. Henderson, *An Introduction to Haiku*, p. 86.

18. *Ibid.*, pp. 89, 101.

19. O traducere a cărţii *The Classic of Tea* poate fi găsită în Lu Vii, *The Classic of Tea*, trad. engl. de Frances Ross Carpenter.

20. Termenul pare a fi fost inventat de un interpret de la Nagasaki, în timp ce traducea în japoneză cartea *History of Japan* de Englebert Kaempfer. Vezi Toby, *State and Diplomacy in Early Modern Japan*, pp. 12 – 14.

21. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., pp. 595 – 596.

22. Bob Wakabayashi, Anti-Foreignism and Western Learning în Early-Modern Japan, p. 13.

9. Întâlnirea cu Occidentul

1. Tronul a fost mutat în această perioadă la Edo şi oraşul a fost rebotezat Tokyo sau Capitala de la Est.

2. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., p. 644.

3. Hirakawa Sukehiro, „Japan's Turn to the West", în M. Jansen (ed.), *Cambridge History of Japan*, ed. cit., vol. V, p. 460.

4. Eugene Soviak, „On the nature of Western Progress: The Journal of the Iwakura Mission", în Donald H. Shivery (ed.), Tradition *and Modernization in Japanese Culture*, p. 12.

5. Yomiuri Shinbun Sha (ed.), *Meiji Ishin*, în *Nihon no Rekishi*, 10: 230.

6. *Ibid.*, p. 234.

7. D. Keene (ed.), *Modern Japanese Literature*: *An Anthology*, Grove Press, New York, 1956, p. 31.

8. Hirakawa Sukihiro, „Japan's Turn to the West", pp. 470 – 472.

9. Yomiuri Shinbun Sha, *Meiji Ishin*, p. 230.

10. Fukuzawa Yukichi, An Encouragement of Learning, p. 1.

11. Citat în A.M. Craig, „Fukuzawa Yukichi: The Philosophical Foundations of Meiji Nationalism", în Robert E. Ward (ed.), *Political Development în Modern Japan*, pp. 120 – 121.

12. Vezi discuţia din Peter Duus, *Modern Japan*, pp. 108 – 109.

13. Traducere completă în John K Fairbank, Edwin O. Reischauer şi Albert M. Craig, *East Asia*: *The Modern Transformation*, p. 276.

14. *Apud* Kenneth Pyle, „Meiji Conservatism", în Jansen, *Cambridge History of Japan*, 5: 691.

15. În prezentarea lui Tokutomi şi a „noii generaţii" am folosit Kenneth B. Pyle, *The New Generation of Meiji Japan*.

16. Comentariile următoare despre creştinismul din epoca Meiji se bazează pe Irwin Scheiner, *Christian Converts and Social Protest* în *Meiji Japan*.

17. Un incident din aceeaşi perioadă a implicat un profesor de la Universitatea Imperială din Tokyo, Kume Kunitake, care a fost dat afară din cauza unui articol în

care numise drept şintoistă o formă primitivă de adulare a cerului.

18. R. Tsunoda, W. Th. debary şi D. Keene (eds.), op. cit., p. 856.

19. *Ibid.*, *p*. 857.

20. Dintr-un pasaj din G.B. Sansom, *The Western World and Japan*, Knopf, New York, 1958, p. 414.

21. Romancierul era Yamada Bimyo. Citat în Masao Miyoshi, *Accomplices of Silence*: *The Modern Japanese Novel*, University of California Press, Berkeley, 1974, PP3 – 5

22. O monografie excelentă despre Tsubouchi şi Futabatei Shimei, conţinând o traducere a romanului *The Drifting Cloud*, este Marleigh G. Ryan, *Japan's First Modern Novel*: *Ukigumo of Futabatei Shimei*.

23. D. Keene, Modern Japanese Literature, ed. cit., p. 57.

24. În arta chineză şi japoneză a caligrafiei, „piatra de cerneală" este utilizată la amestecarea – în concavitatea cu care e prevăzută – a cernelii uscate cu apa, în vederea obţinerii cernelii lichide (n.ed.).

25. Robert H. Brower, Masaoka Shiki and *Tanka* Reform", în Shively, *Tradition and Modernization*, p. 418.

26. *Ibid.*, p. 396.

27. G.B. Sansom, The Western World and Japan, ed. cit., p. 404.

28. Pentru o discuţie despre Kawakami, vezi John M. Rosenfield, „Western-style Painting in the Early Meiji Period and Its Critics", în Shively, *Tradition and Modernization*.

29. Pentru afirmaţiile legate de muzica din epoca Meiji, m-am bazat în special pe William P Malm, „The Modern Music of Meiji Japan", în Shively, *Tradition and Modernization*.

30. *Ibid.*, p. 260.

31. Kabukiza de astăzi, din Tokyo, este o altă clădire, ridicată de alţii în 1889.

10. Roadele erei moderne

Kenneth B. Pyle, „Meiji Conservatism”, în Jansen, *Cambridge History of Japan*, 5: 696.

2. Japonia a recâştigat acest teritoriu după ce a înfrânt Rusia în 1905.

3. împăratul Taisho, fiul împăratului Meiji, a urcat pe tron în 1912. Perioada sa de domnie, care-i poartă numele, este 1912 – 1926.

4. Edward Seidensticker, *Kafū the Scribbler*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1965, p. 49.

5. Nagai Kafū, The River Sumida, în D. Keene, Modern Japanese Literature, ed. cit., pp. 196 – 197.

6. Romanul *Sasame Yuki* (*Ninge uşor*) al lui Tanizaki, tradus în engleză de Edward Seidensticker sub titlul *The Makioka Sisters* (*Surorile Makioka*), prezintă declinul unei familii de negustori din Ōsaka în perioada interbelică. Vezi capitolul următor pentru discuţia despre această lucrare.

7. Tanizaki Jun’ichirō, *Some Prefer Nettles*, trad. engl. de Edward Seidensticker.

8. Ibid., p. 26.

9. *Ibid.*, pp. 152 – 153.

10. Natsume Sōseki, *Kokoro*, pp. 240 – 241.

11. *Ibid.*, p. 245.

12. Carol Glück, *Japan’s Modern Myths*, p. 221.

13. Kano Masanao, *Taisho Demokurashii*, p. 71.

14. Citat în Glück, *Japan’s Modern Myths*, p. 222.

15. E.H. Gombrich, *The Story of Art*, p. 422.

16. Shiga Naoya, *A Dark Night’s Passing*, trad. engl. de Edwin McClellan.

17. Kobayashi Hideo. Citat în William F. Sibley, *The Shiga Hero*, p. 1.

18. Shiga Naoya, A *Dark Night’s Passing*, pp. 350 – 351.

19. *Ibid.*, p. 352.

20. Kodama Kota *et al.*, *Nihon Bunka-shi Taikei* („Schiţă de istorie culturală a Japoniei”), 12: 202 – 203.

21. G.H. Healey, „Introduction to Akutagawa

Ryunosuke", *Kappa*, trad. engl. de Geoffrey Bownas, p. 23. Remarca este atribuită lui Kikuchi Kan.

22. *Ibid.*, pp. 29 – 30.

23. Această poveste a fost ecranizată cu succes sub titlul *The Gate of Hell* (*Jigokumon*), dar scenariul s-a bazat pe o versiune a lui Kikuchi Kan, nu a lui Akutagawa.

24. D. Keene, Modern Japanese Literature, ed. cit., pp. 302 – 306.

25. împăratul Shöwa (sau Hirohito) a domnit şaizeci şi doi de ani, între anii 1926 şi 1989.

26. D. Keene, Modern Japanese Literature, ed. cit., pp. 336 – 337.

27. Jeffrey Dym, „Benshi, Poets of the Dark: Japanese Silent Film Narrators and Their Forgotten Narrative Art" (lucrare de doctorat, University of Hawaii, 1998).

28. Pe baza ideilor exprimate de Donald Richie în *Japanese Cinema*, pp. 70 – 71.

29. Benito Ortolani, „Fukuda Tsuneari: Modernization and Shingeki", în Shively, *Tradition and Modernization*, p. 486.

30. Citat în A. Horie-Webber, „Modernization of the Japanese Theatre: The Shingeki Movement", în W.G. Beasley (ed.), *Modern Japan*, p. 160.

31. *Ibid.*, p. 161.

32. Ibid.

33. Discuţia despre revista *Takarazuka* se bazează pe Roland Domenig, „Takarazuka and Kobayashi Ichizö's Ideea of *Kokumingeki*", în Sepp Linhart şi Sabine Frühstück (eds.), *The Culture of Japan as Seen Through Its Leisure*, pp. 267 – 284.

34. J.L. Anderson, „Takarazuka Kagekidan (Takarazuka Opera Company)", în *Kōdansha Encyclopedia of Japan*, 7: 318.

35. Maruyama Masao, *Thought and Behavior în Modern Japanese Politics* (ed. Ivan Morris), Oxford University Press, London, 1963, p. 69.

36. Robert K. Hall (ed.), Kokutai no Hongi: Cardinal

Principles of the National Entity of Japan, p. 54.

37. Miyoshi, Accomplices of Silence, p. 98.

38. *Ibid.*, p. 104.

39. Kawabata Yasunari, *Snow Country*, pp. 6 – 9. *Ţara zăpezilor*, pp. 15 – 17.

40. *Ibid.*, p. 24.

41. Dan van der Vat, *The Pacific Campaign*, p. 373.

42. D. Keene, Landscapes and Portraits: Apreciations of Japanese Culture, Kōdansha, Tokyo, 1971, pp. 303 – 305.

43. Van der Vat, *The Pacific Campaign*, p. 373.

11. Cultura contemporană

1. Theodore McNelly (ed.), Sources în Modern East Aslan History and Politics, pp. 169 – 170.

2. Asahi Shimbun (ed.), *Pacific Rivals*, pp. 134 – 135.

3. Hugh Borton, *Japan's Modern Century*, p. 572.

4. Comentarii despre „sfârşitul romanului la persoana 1" în perioada postbelică se pot găsi în Yoshida Seiichi şi Inagaki Tatsuro (eds.), *Nihon Bungaku no Rekishi* (*History of Japanese Literature*), 12: 410 – 411.

5. Dazai Osamu, *No Longer Human*, pp. 124 – 125.

6. Dazai Osamu, *The Setting Sun*, p. 166. *Amurg*, p. 118.

7. Versiunea engleză, *ibid.*, pp. 132 – 133. Versiunea românească, *ibid.*, p. 144.

8. Yoshida şi Inagaki, *Nihon Bungaku no Rekishi*, 12: 410 – 411.

9. Masao Miyoshi, în Accomplices of Silence, ed. cit.

10. Tanizaki, *The Makioka Sisters*, p. 99.

11. Tanizaki Jun'ichirō*, în Praise of Shadows*, pp. 20 – 21.

12. Citat în John Nathan, *Mishima*: *A Biography*, p. 83.

13. Kawabata Yasunari, *Japan the Beautiful and Myself*, pp. 46 – 47, 52.

14. Id., The Sound of the Mountain, p. 12. Vuietul muntelui, Humanitas, Bucureşti, 2004, p. 7.

15. Ooka Shohei, *Fires on the Plain*, p. 216.

16. Într-o prezentare de traducător a ediţiei Penguin din *Fires on the Plain*, Ivan Morris spune că eroul nu a comis „monstruozitatea maximă”: nu a ucis un om pentru a-l mânca.

17. Noma Hiroshi, *Zone of Emptiness*, p. 286.

18. Ibuse Masuji, *Black Rain*, pp. 296 – 297.

19. Richie, *Japanese Cinema*, p. 58.

20. Joseph L. Anderson şi Donald Richie, *The Japanese Film*, p. 162.

21. *Ibid.*, p. 176.

22. Richie, *Japanese Cinema*, p. 64.

23. Bazat pe *Ugetsu Monogatari* de Ueda Akinari, lucrare scrisă la sfârşitul secolului al XVIII-lea (*cf.* Ueda Akinari, *Ugetsu Monogatari: Tales of Moonlight and Rain*).

24. Joan Mellen, Voices from the Japanese Cinema, p. 147.

25. Ted T. Takaya (ed. şi tr.), *Modern Japanese Drama*: *An Anthology*, p. XXX.

26. Deşi a fost interzis în ultima parte a războiului, fiind considerat o extravaganţă.

27. Kawazoe Noboru, Contemporary Japanese Architecture, p. 19.

28. Citat în Bruno Taut, Fundamentals of Japanese Architecture, p. 6.

29. *Ibid.*, pp. 15 – 16.

30. *Ibid.*, pp. 19 – 20.

31. Clay Lancaster, The Japanese Influence în America, pp. 76 – 77.

32. Citat din Wright, *An Autobiography*, *ibid.*, p. 88.

33. Yamamoto Gakuji, Nihon Kenchiku no Genkyo (The Present State of Japanese Architecture), pp. 23 – 24.

34. Kodama Kota et al., Nihon Bunka-shi Taikei, 13, 287.

35. Casa Internaţională proiectată de Maekawa (1955) a fost demolată şi înlocuită de o structură mai mare.

36. Pentru aceste rânduri despre cultura de masă, m-am inspirat din Marilyn Ivy, „Formations of Mass Culture”, în Andrew Gordon (ed.), *Postwar Japan as History*, pp. 239 – 258.

37. Irie Akira, Shin-Nihon no Gaiko (New Japanese Diplomacy), p. 24.

38. William W. Kelly, „Finding a Place în Metropolitan Japan: Ideologies, Institutions, and Everyday Life”, în Andrew Gordon, *Postwar Japan as History*, P195

39. Marilyn Ivy, „Formations of Mass Culture”, în Andrew Gordon, *Postwar Japan as History*, p. 239.

40. H. Neill McFarland, The Rush Hour of the Gods.

41. Harry Thomsen, The New Religions of Japan, p. 16.

42. Carmen Blacker, „Millenarian Aspects of the New Religions în Japan”, în Shively, *Tradition and Modernization*, p. 575.

43. Acest lucru este valabil dacă ne gândim la spiritul Restauraţiei Meiji, de exemplu.

44. Blacker, „Millenarian Aspects”, p. 587.

45. Thomsen, The New Religions of Japan, p. 90.

46. Nathan Glazer, citând o anchetă a ziarului *Asahi*, spune că Mishima este unul dintre puţinii japonezi pe care americanii îi recunosc după nume. Vezi Akira Irie, *Mutual Images*, p. 14 a.

47. Această temă este tratată de John Nathan în biografia lui Mishima: *Mishima*: *A Biography*.

48. Mishima Yukio, Confessions of a Mask, p. 40. Confesiunile unei măşti, p. 35.

49. *Ibid.*, pp. 251 – 252; versiunea românească, *ibid.*, pp. 190 – 191.

50. Miyoshi, Accomplices of Silence, p. 157.

51. Mishima Yukio, The Temple of the Golden Pavilion, p. 29. Templul de aur, p. 28.

52. Versiunea engleză, *ibid.*, pp. 63 – 64; versiunea românească, *ibid.*, pp. 60 – 61.

53. Nathan, Mishima: A Biography, p. 275.

54. Marleigh Ryan, „The Mishima Tetralogy”, p. 165.

55. Abe Kobo, *The Ruined Map*, p. 162. *Harta arsă*, pp. 155 – 156.

56. Abe Kobo, The Woman in the Dunes, pp. 161 – 162. Femeia nisipurilor, pp. 178 – 179.

57. Versiunea engleză, *ibid.*, p. 239; versiunea românească, *ibid.*, p. 264.

58. Ce Kenzaburō, *A Personal Matter*, pp. 15 – 16.

59. Ce Kenzaburō, Japan the Ambiguous and Myself, p. 117.

60. Frederik L. Schodt, *Manga*! *Manga*! p. 12.

61. *Ibid.*, *p*. 75.

62. O traducere în engleză a lucrării *Hadashi no Gen* poate fi găsită în Nakazawa Keiji, *Barefoot Gen*. *A Cartoon Story of Hiroshima*.

63. Frederik L. Schodt, *Manga*! *Manga*! p. 124.

64. Antonia Levi, Samurai from Outer Space: Understanding Japanese Animation, pp. 10 – 11.

65. John Whittier Treat, „Yoshimoto Banana Writes Home”, în Treat (ed.), *Contemporary Japan and Popular Culture*, p. 280.

66. Yoshimoto Banana, *Kitchen*, p. 48; versiunea românească *Kitchen*, p. 48.

67. *Ibid.*, p. 82.

68. *Ibid.*, pp. 3 – 4.

Bibliografie selectivă

Abe Köbö, *The Box Man*, trad. engl, de E. Dale Saunders, Knopf, New York, 1974.

Idem, *The Ruined Map*, trad. engl, de E. Dale Saunders, Knopf, New York, 1969. *Harta arsă*, trad. rom. de Angela Hondru, Polirom, Iaşi, 2006.

Idem, *The Woman in the Dunes*, trad. engl, de E. Dale Saunders, Knopf, New York, 1964. *Femeia nisipurilor*, trad. rom. de Magdalena Levandovski-Popa, Polirom, Iaşi, 2004.

Agency for Cultural Affairs (ed.), *Japanese Religion*, Kōdansha, Tokyo, 1972.

Akutagawa Ryünosuke, *Kappa*, trad. engl, de

Geoffrey Bownas, Peter Owen, London, 1970.

Anderson, Joseph L. şi Donald Richie, *The Japanese Film*, Grove Press, New York, 1959.

Asahi Shimbun (ed.), *Pacific Rivals*, Weatherhill, New York, 1972.

Aston, W.G. (tr.), *Nihongi*, George Allen and Unwin, London, 1896.

Beasley, W.G. (ed.), *Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 1975.

Bolitho, Harold, *Treasures Among Men*: *The Fudai Daimyō* în *Tokugawa Japan*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1974.

Borton, Hugh, *Japan's Modern Century*, Ronald Press, New York, 1970.

Boxer, C.R., *The Christian Century în Japan*, 1549 – 1650, University of California Press, Berkeley, 1951.

Brower, Robert H. şi Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1961.

Cooper, Michael (ed.), *They Came to Japan. An Anthology of European Reports on Japan, 1543 – 1640*, University of California Press, Berkeley, 1965.

Coveil, Jon Carter, *Under the Seal of Sesshü*, De Pamphilus, New York, 1941.

Crawcour, E.S., „Some Observations on Mitsui Tadafusa's *Chömin Koken Roku*", în *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, 3rd series, vol. 8 (Tokyo, 1961).

Dazai Osamu, *No Longer Human*, trad. engl, de Donald Keene, New Directions, New York, 1958.

Idem, *The Setting Sun*, trad. engl, de Donald Keene, New Directions, New York, 1956. *Amurg*, trad. rom. de Angela Hondru, Univers, Bucureşti, 1982.

Domoulin, Heinrich, *A History of Zen Buddhism*, McGraw-Hill, New York, 1963.

Duus, Peter, *Modern Japan*, second edition, Houghton Mifflin, Boston, 1998.

Dym, Jeffrey, „Benshi, Poets of the Dark. Japanese Silent Film Narrators and Their Forgotten Narrative Art",

Ph. D. dissertation, University of Hawaii, 1998.

Edwards, Walter, „Event and Process in the Founding of Japan. The Horserider Theory în Archeological Perspective”, în *The Journal of Japanese Studies*, vol. 9, nr. 2 (iama, 1983).

Elison, George şi Bardwell L. Smith (eds.), *Warlords, Artists, and Commoners*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1981.

Endō Shūsaku, *Silence*, trad. engl. de William Johnston, Tuttle, Tokyo, 1969.

Fairbank, John K., Edwin O. Reischauer şi Albert M. Craig, *East Asia. The Modern Transformation*, Houghton Mifflin, Boston, 1965.

Farris, William Wayne, *Heavenly Warriors*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 199 a.

Fukuzawa Yukichi, *An Encouragement of Learning*, trad. engl. de David Dilworth şi Umeyo Hirano, Sophia University, Tokyo, 1969.

Glück, Carol, *Japan’s Modern Myths*, Princeton University Press, Princeton, N.J.

1985

Gombrich, E.H., *The Story of Art*, Phaidon, London, 1950. *Istoria artei*, trad. rom. de Nicolae Constantinescu, Art, Bucureşti, 2016.

Gordon, Andrew (ed.), *Postwar Japan as History*, University of California Press, Berkeley, 1993.

Hall, Robert K (ed.), *Kokutai no Hongi*: *Cardinal Principles of the National Entity of Japan*, trad. engl. de John O. Gauntlett, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1949.

Hayashiya Tatsusaburo (ed.), *Kodai-Chusei Geijutsu Ron*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1973

Heinrich, Amy (ed.), Currents în Japanese Culture: Translations and Transformations, Columbia University Press, New York, 1997.

Henderson, Harold G., *An Introduction to Haiku*, Doubleday, New York, 1958.

Ibuse Masuji, *Black Rain*, trad. engl. de John Bestor, Kodansha, Tokyo, 1969.

Ihara Saikaku, *The Life of an Amorous Woman and Other Writings*, edit, şi trad. engl. de Ivan Morris, New Directions, New York, 1963.

Idem, *Nihon Eitai Gura*, Meiji Shoin, Tokyo, 1975.

Ikegami, Eiko, The Taming of the Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1995.

Imamura, Keiji, *Prehistoric Japan*: *New Perspectives on Insular East Asia*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1996.

Irie, Akira, *Mutual Images*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1975.

Idem, *Shin-Nihon no Gaiko*, Chūō Kōron Sha, Tokyo, 1991.

Jansen, Marius (ed.), *The Cambridge History of Japan*, vol. 5, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Kano Masanao, *Taisho Demokurashii*, Shogakkan, Tokyo, 1976.

Kawabata Yasunari, *Japan the Beautiful and Myself*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Kodansha, Tokyo, 1969.

Idem, *Snow Country*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1956. *Ţara zăpezilor*, trad. rom. de Stanca Cionca, Univers, Bucureşti, 1974.

Idem, *The Sound of the Mountain*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1970. *Vuietul muntelui*, trad. rom. de Pericle Martinescu, Humanitas, Bucureşti, 2004.

Idem, *Thousand Cranes*, trad. engl, de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1959.

Kawazoe, Noboru, *Contemporary Japanese Architecture*, Kokusai Köryü Kikin, Tokyo, 1973.

Keene, Donald, Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre, Kōdansha, Tokyo, 1965.

Idem, *The Japanese Discovery of Europe, 1720 – 1830*, ediţie revizuită, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1969.

Idem, *Japanese Literature*: *An Introduction for Western Readers*, Grove Press, New York, 1955. *Literatura japoneză*, trad. rom. de Doina şi Mircea Opriţa, Univers, Bucureşti, 1991.

Idem, Landscapes and Portraits: Apreciations of Japanese Culture, Kōdansha, Tokyo, 1971.

Idem, No: The Classical Theatre of Japan, Kōdansha, Tokyo, 1966.

dem (antol. şi ed.), *Anthology of Japanese Literature*, Grove Press, New York, 1955

Idem (ed.), Modern Japanese Literature. An Anthology, Grove Press, New York, 1956.

Idem (ed. şi tr.), *Twenty Plays of the No Theatre*, Columbia University Press, New York, 1970.

Idem (tr.), *Chüshingura*: *The Treasury of Loyal Retainers*, Columbia University Press, New York, 1971.

Idem (tr.), *Essays în Idleness*: *The Tsurezuregusa of Kenkö*, Columbia University Press, New York, 1967.

Idem (tr.), *Four Major Plays of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York, 1961.

Kidö Saizö şi Imoto Noichi (eds.), *Renga Ronshü*, *Haironshü*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1961.

Kondö Ichitarö, *Japanese Genre Painting*: *The Lively Art of Renaissance Japan*, trad. engl, de Roy Andrew Miller, Turtle, Tokyo, 1961.

Kuck, Loraine, *The World of the Japanese Garden*, Walker-Weatherhill, New York, 1968.

La Fleur, William R., *The Karma of Words*: *Buddhism and the Literary Arts în Medieval Japan*, University of California Press, Berkeley, 1983.

Lancaster, Clay, *The Japanese Influence în America*, Walton Rawls, New York, 1903

Lane, Richard, *Masters of the Japanese Print*, Doubleday, New York, 196 a.

Ledyard, Gari, „Galloping Along with the Horseriders: Looking for the Founders of Japan”, în *The Journal of Japanese Studies*, vol. 1, nr. a (primăvara, 1975).

Levi, Antonia, Samurai from Outer Space: Understanding Japanese Animation, Open Court, Chicago, 1996.

Linhart, Sepp şi Sabine Frühstück (eds.), *The Culture of Japan as Seen Through Its Leisure*, State University of New York Press, Albany, 1998.

McCullough, Helen (tr.) *Okagami, the Great Mirror*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1980.

McCullough, William şi Helen McCullough (trs.), *A Tale of Flowering Fortunes*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1980.

McFarland, H. Neill, *The Rush Hour of the Gods*, Harper & Row, New York, 1967.

McNelly, Theodore (ed.), *Sources în Modern East Aslan History and Politics*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1967.

Malm, William R, *Japanese Music and Musical Instruments*, Turtle, Tokyo, 1959.

Maruyama Masao, *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*, trad. engl. de Mikiso Hane, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1974.

Idem, *Thought and Behavior în Modern Japanese Politics*, ed. de Ivan Morris, Oxford University Press, London, 1963.

Mellen, Joan, *Voices from the Japanese Cinema*, Liveright, New York, 1975.

Michener, James A., *The Floating World*, Random House, New York, 1954.

Miner, Earl, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1968.

Idem (ed.), *Japanese Poetic Diaries*, University of California Press, Berkeley, 1969.

Minichiello, Sharon A. (ed.), *Japan’s Competing Modernities: Issues în Culture and Democracy, igoo-iggo*,

University of Hawaii Press, Honolulu, 1998.

Mishima Yukio, *After the Banquet*, trad. engl. de Donald Keene, Knopf, New York.

1963

Idem, *Confessions of a Mask*, trad. engl. de Meredith Weatherby, New Directions, New York, 1958. *Confesiunile unei măşti*, trad. rom. de Emil Eugen Pop, Humanitas, Bucureşti, 2011.

Idem, *The Sailor Who Fell From Grace with the Sea*, trad. engl. de John Nathan, Knopf, New York, 1965.

Idem, *The Temple of the Golden Pavilion*, trad. engl. de Ivan Morris, Knopf, New York, 1958. *Templul de aur*, trad. rom. de Angela Hondru, Humanitas, Bucureşti, 2000.

Idem, The Way of the Samurai: Yukio Mishima on Hagakure în Modern Life, trad. engl. de Kathryn Şparling, Basic Books, New York, 1977.

Miyoshi, Masao, *Accomplices of Silence*: *The Modern Japanese Novel*, University of California Press, Berkeley, 1974.

Morris, Ivan, *The World of the Shining Prince*, Knopf, New York, 1964.

Idem (ed.), *Modern Japanese Stories*, Turtle, Tokyo, 1962.

Idem (tr.), *The Pillow Book of Sei Shonagon*, Columbia University Press, New York, 1967.

Murasaki, Lady, *The Tale of Genji*, trad. engl. de Arthur Waley, Modern Library, New York, i960. Doamna Murasaki, *Genji*, trad. rom. de Henriette Yvonne Stahl, cartea I, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.

Murasaki Shikibu, *The Tale of Genji*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1976.

Nagai Kafū, *The River Sumida*, în *Modern Japanese Literature*, ed. de Donald Keene, Grove Press, New York, 1956.

Nakazawa Keiji, *Barefoot Gen*, *A Cartoon Story of Hiroshima*, New Society Publishers, Philadelphia, 1987.

Nathan, John, *Mishima*: *A Biography*, Little, Brown, Boston, 1974.

Natsume Sōseki, *Kokoro*, trad. engl. de Edwin McClellan, Hemy Regnery, Chicago, 1957

Nishi Kazuo şi Hozumi Kazuo, *What Is Japanese Architecture*? trad. engl. de H. Mack Horton, Kodansha, Tokyo, 1983.

Nishiyama Matsunosuke, *Edo Culture*: *Daily Life and Diversions în Urban Japan*, *1600 – 1868*, trad. engl. de Gerald Groemer, University of Hawaii Press, Honolulu, 1997.

Noma, Hiroshi, *Zone of Emptiness*, World, New York, 1956.

Ce Kenzaburō, *Japan the Ambiguous and Myself*, Kodansha, Tokyo, 1995.

Idem, *A Personal Matter*, trad. engl. de John Nathan, Grove Press, New York, 1969.

Ooka Shohei, *Fires on the Plain*, trad. engl. de Ivan Morris, Knopf, New York, 1957

Ooms, Herman, *Tokugawa Ideology*: *Early Constructs*, *1570 – 1680*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1985.

Paine, Robert T. şi Alexander Soper, *The Art and Architecture of Japan*, Penguin Books, Baltimore, Md., 1955.

Parker, Geoffrey, *The Military Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

Pyle, Kenneth B., *The New Generation of Meiji Japan*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1969.

Richie, Donald, *Japanese Cinema*, Doubleday, New York, 1971.

Ryan, Marleigh G., *The Development of Realism in the Fiction of Tsubouchi Shōyō*, University of Washington Press, Seattle, 1975.

Idem, Japan’s First Novel: Ukigumo of Futabatei Shimei, Columbia University Press, New York, 1967.

Idem, „The Mishima Tetralogy”, în *The Journal of*

Japanese Studies, vol. 1, nr. 1 (toamna, 1974).

Sansom, G.B., *Japan*, A *Short Cultural History*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1931.

Idem, The Western World and Japan, Knopf, New York, 1958.

Scheiner, Irwin, *Christian Converts and Social Protest în Meiji Japan*, University of California Press, Berkeley, 1970.

Schodt, Frederik L., *Manga*! *Manga*! Kodansha, New York, 1983.

Seidensticker, Edward, *Kafū the Scribbler*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1965.

Idem (tr.), *The Gossamer Years*, Turtle, Tokyo, 1964.

Shiga Naoya, A *Dark Night's Passing*, trad. engl. de Edwin McClellan, Kodansha, Tokyo, 1976.

Shively, Donald H., *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1971.

Sibley, William F., *The Shiga Hero*, University of Chicago Press, Chicago, 1979.

Takaya, Ted T. (ed. şi tr.), *Modern Japanese Drama*: *An Anthology*, Columbia University Press, New York, 1979.

Tanizaki Jun'ichirō, *Diary of a Mad Old Man*, trad. engl. de Howard Hibbett, Knopf, New York, 1965.

Idem, în Praise of Shadows, trad. engl. de Thomas J. Harper şi Edward G. Seidensticker, Leete's Island Books, New Haven, 1977.

Idem, *The Makioka Sisters*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1957.

Idem, *Some Prefer Nettles*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1955.

Taut, Bruno, *Fundamentals of Japanese Architecture*, Society for International Cultural Relations, Tokyo, 1936.

Terry, Charles S. (ed.), *Masterworks of Japanese Art*, Turtle, Tokyo, 1956.

Thomsen, Harry, *The New Religions of Japan*, Turtle, Tokyo, 1963.

Toby, Ronald, State and Diplomacy in Early Modern Japan: Asia in the Development of the Tokugawa Bakufu, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1984.

Totman, Conrad, *Early Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 1993

Treat, John Whittier (ed.), *Contemporary Japan and Popular Culture*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1996.

Tsunoda, Ryusaku, William T. debary şi Donald Keene (eds.), *Sources of Japanese Tradition*, Columbia University Press, New York, 1958.

Ueda Akinari, *Ugetsu Monogatari*: *Tales of Moonlight and Rain*, trad. engl. de Leon Zolbrod, University of British Columbia Press, Vancouver, 1974.

van der Vat, Dan, The Pacific Campaign: The U.S. – Japanese Naval War, ig4 i1945, Touchstone, New York, 199 a.

Varley, Paul, *Warriors of Japan*, *As Portrayed in the War Tales*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1994.

Varley, Paul şi Kumakura Isao (eds.), *Tea în Japan*: *Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1989.

Wakabayashi, Bob Tadashi, Anti-Foreignism and Western Learning în Early-Modern Japan: The New Thesis of 1825, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1986.

Waley, Arthur, *The* No *Plays of Japan*, Grove Press, New York, 1957.

Ward, Robert Edward (ed.), *Political Development în Modern Japan*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1968.

Wright, Frank Lloyd, *An Autobiography*, Faber & Faber Limited, London.

Yamamoto Tsunetomo, *Hagakure*, trad. engl. de William Scott Wilson, Kodansha, Tokyo, 1979.

Yomiuri Shimbun Sha (eds.), *Meiji Ishin*, în *Nihon no Rekishi*, vol. 10, Yomiuri, Tokyo, 1964.

Yoshimoto Banana, *Kitchen*, trad. engl. de Megan Backus, Washington Square Press, New York, 1993. *Kitchen*, trad. rom. de Irina Holca, Humanitas, Bucureşti, 2004.

Indice

Abe Kobo (scriitor) 387, 40 a, 407 Academia de Muzică de la Tokyo 35 a Academia Japoneză de Arhitectură 395 *Adevărul, bunătatea şi frumuseţea la japonezi* (*Shin-zen-bi nihonjin*) (de Miyake Setsurei) 301 aglomerări de scoici (*kaizuka*) 17 agresiunea japoneză din Pacific (1941) 359

Aguranabe „Mâncând picior peste picior tocană de vită" (schiţă satirică) 389 ainu (populaţie de rasă caucaziană din Hokkaidō) 68, 69, 367 Aizawa Seishisai (învăţat) 379, a80 Akazome Emon (doamna scriitoare de la Curte) 9 a

Akihito (împăratul) 39 *akuso* „preoţi războinici" 71 Akutagawa Ryunosuke (scriitor) 344 – 347» 380

al Doilea Război Mondial 9, 15, 18, a8, 3 a, 135, 138, 139, 18 a, 356, 307, 336, 327» 330, 345 – 347» 353, 358, 371» 386, 391, 394, 398, 399» 405, 412 Amaterasu (zeiţa Soarelui) 33, 44 Amida (Buddha al Luminii Nesfârşite/Infinite; Buddha cel Transcendent) 38, 7 a, 93 – 98, 105, 118, 119, 135 – 137, 130, 169, aa6 amidism 93, 94, 96, 135, ia6, 130 *v. şi* budismul Tărâmului cel Curat *Amurg* (*Shayo*) (de Dazai Osamu) 369 *Analecte* (ale lui Confucius) 109

Andô Hiroshige (pictor) 343, 373 – 376 *Anii trecători* (*Kagerô nikki*) 85, 86 *Apure* (laprès-*guerre*) (generaţia) 370 *aragoto* (stilul de joc „genul dur") 339 Arai Hakuseki (filosofi) 359, 365 arhitectura budistă 38, 46, 75, 185 arhitectura japoneză 9, ai, 34, 38, 46, 75» 78, 98, 98, 105, 158, 159, 169, 18 a, 187, 189, 317, 218, 390, 388 – 395, 418 arhitectura şintoistă ai, 34, 76 Ariwara no Narihira (poet de Curte) 86 *Arta limbii japoneze* (*Arte da lingoa de lapam*) (de João Rodriques) 184 artişti eruditi a68 v. şi *bunjin* Asakusa (Operele) 35 a Ashikaga (ca stil domestic)

393 Ashikaga (clan) 137, 181, an Ashikaga (sau Muromachi) (shogūnat) 133, 137, 144> 151, 173 – 175, 188 Ashikaga din Kyōto 136 Ashikaga Takauji 136 – 138 Ashikaga Yoshimasa 150, 151 Ashikaga Yoshimitsu 140, 144, 148 Asociaţia Literară (*Bungei Kyokai*) 350 Asuka (capitală) 46 Asuka (perioada, epoca) 46, 49 *Asuka-en* 48, 50 – 53, 60, 61 *Atsumori* (piesă de teatru) 148, 149 *aware* „tristeţe" 8 a, 88, 133 v. şi *mono no aware*

Azuchi (castelul de la) 181 – 183, 189, 190, 199, an

Azuchi-Momoyama (epoca) 18 a, 190

Bach, J.S. 322

Bando Tamasaburo (actor) 388 Basho 270, 271, 276, 302 *v. şi* Matsuo Basho

Bărbatul care s-a transformat într-un băţ (piesă de Kobo Abe) 387 Bătăliile de la Coxinga (piesă de Chikamatsu) 231

Beardsley, Aubrey (desenator şi ilustrator englez) 345 Beethoven, Ludwig van 322 *benshi* (narator la filmele mute) 349 benzi desenate (*manga*) 9, 411 – 416 v. şi *manga biwa* (lăută) 105, 148, 230, 319 Blacker, Carmen 401 Bodhidharma (preot) 130, 131 *bon* (praznicul închinat morţilor) 227 Boxer, C.R. 184 Brower, Robert 315

budism 9, 23, 24, 26, 31, 35 – 72, 74, 75, 77, 78, 82, 93, 94, 106, 109, 119 – 121, 123, 125 – 130, 132, 133, 142, 149 budismul Tărâmului cel Curat (amidism) 93, 94, 96, 118, 119, 125 – 127, 129, 130, 169, 227, 401 *bugaku* (dans solemn de Curte) 143, 213 Bulwer-Lytton, Edward (scriitor britanic) 308, 309

Bungakukai (*Lumea literară*, revistă literară) 331, 333

bunjin (artiştii eruditi) 268, 270, 271, 278, 317, 318

Bunka-Bunsei (epoca) 276, 277, 313 *bunmei-kaika* (civilizaţie şi iluminism) 286

bunraku 229 – 231, 233, 235, 321, 322, 336 *v. şi* teatru de marionete *burai-ha* „libertini" 368, 370 *bushido* „spiritul de samurai" 251, 253 Byodoin din Uji (templul) 96, 98, 103, 158, 169, 392, 401

Camus, Albert 367, 368 Când o femeie urcă treptele (Onna ga kaidan o agaru toki) (film) 383
Caracterul studenţilor de azi (*Tăsei shosei katagi*) (roman) 311 Caruso, Enrico 344 Cehov, Anton Pavlovici 351 Cei patruzeci şi şapte de *rônin-i* 9, 251
256, 339
Cei şapte samurai (film de Akira Kurosawa) 380, 381
Cei trei poeţi din Minase (Sôgi, Shôhaku, Sochô) 154, 155
Cele cincizeci şi trei de popasuri de pe drumul Tôkaidô (serie de stampe) 274
Cele Patru Adevăruri Nobile (în budism) 37
Cele zece trepte ale conştiinţei religioase (de Kukai) 72
ceremonia ceaiului v. *chanoyu* Cézanne, Paul 213, 341 *chambara* „mânuire a sabiei” 349, 386 Chang-an (capitala dinastiei Tang) 52.
54, 78
chanoyu „ceremonia ceaiului” 155, 156, 158 – 160; în discursul lui Kawabata la primirea Premiului Nobel 374; şi Sen no Rikyu 196, 197, 199; în epoca Tokugawa 277, 278 Chiang Kai-shek 347, 359 Chikamatsu Monzaemon (dramaturg) 231 – 233, 235, 238, 251, 276, 302 China 16, 18, 19, 22, 23, 26, 32, 35, 38, 39, 41, 42, 44 – 46, 52, 54, 56, 61, 69, 71, 72, 77 – 79, 100, 107 – 111, 120, 127, 130, 132, 133, 135, 141 – 143, 155, 157, 162, 164, 174, 176, 189, 198, 200, 201, 207, 208, 210, 230, 231, 248, 249, 250, 257, 260, 268, 271, 278, 279, 282, 283, 309, 323 – 326, 345, 347, 353, 359, 394, 418 *chôka* „poem lung” 62 *chônin* (orăşeni: meşteşugari şi negustori) 206, 207, 225
Chôshü (domeniul feudal) 283, 284, 293 – 296, 306, 307, 326 Christovão Ferreira (preot portughez) 203
Chu Hsi (filosof chinez) 208 – 210, 247, 248
Chūō koron (*Revista centrală*) 328 *Chushingura* „O comoară de supuşi loiali” (povestea *ronin*-ilor, piesă de marionete) 251, 253 – 255, 388 *Cinci femei care au ales dragostea* (*Koshoku gonin onna*) (povestiri de Saikaku)

223, 224
cinema 9, 251, 345, 348 – 350, 379, 380, 384, 386, 398
Clark, William S. Profesor american) 304
codul *bushido* („normele luptătorului”) 251 v. şi *bushido*
Codul Taiho („Marea Comoară”) 45, 53, 285
comerţul 176, 177, 193, 200, 205, 206, 219, 258, 259, 264, 266, 267, 283, 292, 366, 367
Condiţia umană (*Ningen nojoken*) (film de Kobayashi) 386 Condor, Josiah (arhitect englez) 389 *Confesiunile unei măşti* (*Kamen no kokuhaku*) (roman de Yukio Mishima) 403
confucianism 9, 26, 42, 44, 72, 82, 109, 142, 207, 208, 250, 257, 260, 263. 303
Confucius 42, 109, 209, 248, 250, 257 Constituţia celor şaptesprezece Articole (din anul 604) 43
Constituţia din 1947 (impusă de americani) 365, 397
creştinism 178, 184, 187, 201 – 204, 263, 264, 266, 280, 302 – 305, 328, 331, 333, 399
criza coreeană (din 1873) 294, 298 *Cronici naţionale* 56 cubismul 340, 341
Culegere de poeme în noul stil (*Shintaisho*) 314 culte noi *v.* noi culte cultura de masă (*taishu bunka*) 9, 342 – 344, 348, 349, 387, 398, 399, 402, 411 cultura/arta *namban* 178, 183, 184, 187, 270 dada 357
daibutsu („marele Buddha”) 57, 58, 61, 77 *v. şi* Vairochana
Dainichi (Buddha) 72, 73, 77 *v. şi* Vairochana
Daisen-in (din templul Daitokuji din Kyōto) 170
Danrin (gruparea/şcoala/mişcarea) 236, 238
Dansatoarea (*Maihime*) (roman de Mori Ogai) 332
darwinismul social (doctrină a lui Herbert Spencer) 298
Dazai Osamu (scriitor) 346, 368 – 371 *De la Pământ la Lună* (de Jules Verne) 308

Decretul/Edictul Imperial despre Educaţie 297, 304 – 306 Defoe, Daniel 225 *dengaku* (teatrul) 143, 153, 154 Deshima (sau Dejuna) (insulă) 201, 264 „Despre semnificaţia guvernului constituţional” (serie de articole ale lui Yoshino Sakuzo) 328 Dinastia din Nord şi Dinastia din Sud
138, 137
dinastia Han târzie (a Chinei) 22, 35, 42, 268
dinastia Sui 35, 39, 41 Disraeli, Benjamin 308, 309 *doboshu* „consilieri curatoriali” 157 Dogen (filosof) 248
dogii (figurine de lut/ceramică) 18 – 20 Dokyo (preot) 68 *dotaku* (clopot de bronz) 34 *Drumul îngust spre o provincie îndepărtată* (*Oku no hosomichi*) (însemnări de călătorie, de Basho) 237, 270 Drumul Mătăsii 54
Eckert, Franz 322 Egami Namio (profesor) 32 Eiko Ikegami (autor) 252, 253 Eisai (pronunţat şi Yosai) (preot zen) 155, 158
Eisenhower, Dwight 397
emaki (rulouri orizontale de pictură narativă) 111, 113, 116, 127 emishi (trib) 68, 69, 101 Endō Shūsaku (scriitor catolic) 203 Engakuji (templul) 133 Enryakuji (templul) 69 – 71, 175 *Ernest Maltravers* (roman de Bulwer-Lytton) 308
Eroul lui Shiga (monografie de William Sibley) 341, 342 eruditi (artiştii) v. *bunjin Esenţa romanului* (de Tsubouchi) 3113 i3
Esop (*Fabulele* lui) 183, 308 „esteţii” („decadenţii”) 334, 335 *Eternul depozit al Japoniei* (*Nikon ei taigura*) (culegere de povestiri, de Saikaku) 225 existenţialism 367 expresionism 340
Faulkner, William 367 fauvism 340, 341
Femeia nisipurilor (*Suna no onna*) 408 Fenollosa, Ernest 113, 317 – 319 Fillmore, Miliard 282 *Fizica ilustrată* (de Kyuri Zukai) 308 *Flux* (film de Naruse Mikio) 383 *Focuri pe câmpii* (*Nobi*) 376 Fontanesi, Antonio (profesor de pictură) 3 i7
Francisc Xavier, Sfântul (conducător iezuit) 176, 177

franciscani 202
fudai (seniori feudali ereditari) 204 Fudo „Cel Nemişcat” (reprezentare de creatură feroce şi hidoasă) 77 *Fugi, Rabbit* (roman de John Updike) 410 Fujiwara no Ietaka (poet) 196, 197 Fujiwara no Kaneie (regent imperial) 85 Fujiwara no Michinaga 13 Fujiwara no Yorimichi (regent) 96, 103 Fujiwara Seika (preot budist) 210 Fujiwara Teika (poet) 123 – 125 *fukko* (revenirea la vremurile străvechi) 284
fukoku-kyohei „Să îmbogăţim ţara şi să-i întărim armata” (slogan politic) 285
Fukuzawa Yukichi (scriitor) 291 – 293, 298, 300, 302, 308, 325 funcţionalism 389
Futabatei Shimei 310, 312, 313, 332
gagaku „muzică elegantă” (muzică veche de Curte) 143, 322 Ganjin (preot orb de origine chineză) 59, 60, 120
garan (planul templului budist) 46, 75 Gauguin, Paul 341
Gautama (în jap., Shaka) (Buddha cel istoric) 37, 38, 48, 49» 69» 7 a» 93» 129» 130
Geiami (consilier cultural) 157 *gembun-itchi* („unificarea limbajelor vorbite şi a celor scrise”) 310 *Gen cel desculţ* (*Hadashi no Gen*) (bandă desenată de Keiji Nakazawa) 412 *genro* („cei vârstnici”) 306 Genroku (epoca) 13, 207, 214, 221.
223, 226, 229, 231, 232, 235, 238, 253» a55» a57» a58, 276, 302, 313, 330; cei patruzeci şi şapte de *ronin-i* 255; spiritul 219 – 221
Genshin (preot budist) 94 gheişă (dansatoare şi cântăreaţă japoneză) 245, 246, 334, 335» 357» 358 *gigaku* (dansul) 61 Ginghis Han 133
giri (datorie impusă de legile feudale)
224, 232, 251, 382
Glück, Carol (universitară americană, niponolog) 339 Go-Daigo (împăratul) 136 Gorki, Maksim 351
Gozan (Cinci Temple Zen) (literatura) 142, 162, 174
grădini 92, 169 – 172, 217, 220, 372, 374, 390

Gropius, Walter 389
hachi (oală de gătit cu gura largă) 21
Haga Koshirō (scriitor) 196
Hagakure (lucrare de Yamamoto Tsunetomo) 255, 256
haiga („picturi *haikuu* ale lui Buson) 270
haikai (versuri amuzante) 222, 235, 236, 238
haiku (poezia) 63, 270, 314, 315, 318, 335» 357» 374
Hakuho (perioada) 49, 50 *Hamlet* 387
Han (dinastia chineză) 22, 35, 42, 108, 268
han (domeniu al unui *daimyō* „senior") 204, 211, 250, 279, 283, 285, 296 Hanae Mori (designer vestimentar) 418 *haniwa* (figurine) 30 – 32, 34, 49, 101 *hârâi* (purificare internă, exorcism) 24 *Harakiri* (*Seppuku*) (roman de Kobayashi) 385, 386
harakiri (*seppuku*, sinucidere rituală prin spintecarea pântecelui) 385, 386
Harris, Townsend (primul consul american în Japonia) 282 *Harta arsă* (*Moetsukita Chizu*) (roman de Kobo Abe) 407, 408 Harunobu 241 *v. şi* Suzuki Harunobu Hasegawa Tohaku (pictor) 191, 192 Hayashi (familia) 210, 247, 259, 268 Hayashi Razan 210, 248, 250, 257 hărţi *namhan* 185 Heam, Lafcadio 337 Heian (aristocraţia) 75, 88, 94, 103, 189, 192
Heian (cultura) 82, 84 Heian (perioada/epoca) 63, 70, 71, 73 – 76, 78 – 85, 87, 90 – 93, 98 – 102, 109, 111, 121 – 123, 125, 136, 139, 153, 155» 156, 158, 169, 172, 173, 188, 189, 192, 196, 223, 230, 243, 259 – 261, 372, 374
Heian (sau Kyōto) (Curtea de la) 68, 89» 73» 79» 85» 86, 90, 101, 105, 107, 111, 153, 169 Heiji (conflictul) 113 *heimei* „sinceritate şi francheţe" 31 Hemingway, Ernest 367
Hersey, John 367 Ilie (sanctuarul) 71 *hie* „frig" 154
Hiei (muntele) 69, 71, 126, 128, 175 Higashiyama (epoca) 151 – 154, 159, 160, 170, 173, 196, 235 Himiko (Pimiko) (regina) 22, 23, 26, 30, 39
himorogi (arie [sacră] marcată cu stânci legate între

ele cu frânghii balanţe) 169
hinavăna (budismul) 37, 38, 70, 72, 94
hinduism 37
Hirata Atsutane (membru al Mişcării de studii naţionale) 263 Hiroshige *v*. Ando Hiroshige *Hiroshima* (de John Hersey) 367 Hiroshima 363, 378, 379, 395, 396, 412 Hishikawa Moronobu (pictor, maestru *ukiyo-e*) 238, 239 Hitler, Adolf 354
Hizakurige (O *călătorie pe jos*) (proză picarescă) 277
Hizen (domeniu seniorial) 293, 294 Hojoji (templul) 96 *Hojoki* (*Relatare despre coliba mea*) (carte scrisă de Kamo no Chemei) 118, 119, 139
Hokusai 243, 272 – 276, 412 *v. şi* Katsushika Hokusai
Honami Koetsu (artizan şi artist) 211214
Honda Toshiaki (savant neerlandist) 267
Honen (propovăduitor) 126 – 128 Hoiyuji (templul) 46 – 51, 53» 57» 3» 4*a Hotelul Imperial (arh. Frank Lloyd Wright) 391, 392
Ibsen, Henrik 351 Ibuse Masuji (scriitor) 378 Ichikawa Danjuro (actor *kabuki*) 229 iezuiţii 177, 178, 181, 183 – 185, 187, 202, 265, 316
Ihara Saikaku (creatorul genului de proză literară *ukiyo-zoshi*) 219, 220.
222 – 226, 232, 235, 236, 238, 241, 276, 277, 302, 313, 330 Ike no Taiga (pictor *bunjin*) 270 *Ikiru* (A *trăi*) (film al lui Akira Kurosawa) 380, 381
Imagini din Kyōto şi din afara lui (titlul unei picturi de gen pe paravane) i93, 194
Impresionismul 341 India 35, 36, 54, 57, 61, 71, 130, 176 *inja* „persoană retrasă din societate” 122
Invadarea Coreei (1592 şi 1597) 176, 177» 185
Invadarea Coreei (1873) 294 invaziile mongole 129, 133 – 136, 138.
142, 363
Ippen (propovăduitor budist) 127, 227 I se (sanctuarul de la) 28, 29, 33, 34, 134, 390
I se Miyake (designer vestimentar) 418 I se Taira

(clanul Taira din provincia I se) 103 – 107, 113, 117 *Istoria Imperiului Wei* 23 *Istoria Japoniei* 265 *Istoria marii Japonii* 259, 260, 279 Itagaki Tăişuke (căpetenie de samurai) 294 – 296, 302

Ito Hirobumi (elaborator al Constituţiei Meiji) 296, 305, 326 Iwakura (misiunea diplomatică) 286 – 288, 298, 302 *v. şi* Iwakura Tomomi Iwakura Tomomi (şeful misiunii diplomatice omonime) 286, 298, 302 *iwasaka* (suprafeţe marcate cu stânci) 169

Izanagi şi Izanami (zei frate şi soră) 27 Izawa Shuji (reformator al învăţământului muzical) 321

Însemnări de căpătâi (Makura no soshi) (roman de Sei Shonagon) 88, 89, 139 însemnări din ceasuri de zăbavă (Tsurezuregusa) (de Yoshida Kenko) 139, 140, 372

Întâlniri ciudate cu femei elegante (Kajin no kigu) (roman de Shiba Shirō) 309» 323

Învăţături esenţiale pentru mântuire (Öjöyöshü) (lucrare de Genshin) 94

Janes, Leroy L. (conducătorul unei şcoli de studii occidentale) 303, 304 *Japonia cea frumoasă şi eu* (*Utsukushii Nikon no watakushi*) (discurs al lui Kawabata) 374, 411 *jidaimono „*piesă istorică” 231 Jimmu (împăratul) 29 Jingoji (templul) 77 Jippensha Ikku (scriitor) 276, 307 Jöchö (sculptor) 97, 98 Jöei (Codul) 133 Jögan (arta) 76, 77, 96, 121 Jögan (epoca) 76, 77, 96, 121 *jöi* (expulzare prin forţă a barbarilor occidentali) 280 Jömon (aşezări) 17, 18 Jömon (epoca neolitică) 17 – 21, 69, 392

Jömon (populaţia) 19, 69 *junshi* (tradiţia samurailor de a-şi urma stăpânul în moarte) 339 Jurământul Solemn în Cinci Articole 285

Jurnalul Tosa (*Tosa nikki*) (de Ki no Tsurayuki) 84, 85

Jurnalul unui bătrân nebun (Füten röjin nikki) (de Nagai Kafū) 336

kabuki (teatrul) 193, 226 – 231, 235, 239, 240, 244 – 246, 251, 321 – 323, 334, 335, 349 – 352, 38*2, 386 – 388*, 414, 418 Kaempfer, Englebert (medic german) 264

Kafka, Franz 407

Kagemusha (*Războinicul din umbră*) (film de Akira Kurosawa) 179 *kagura* (dansul) 110 *Kaifüsö* (*Amintiri dragi despre poezie*) (antologie de poezie) 67, 78 Kaikei (sculptor) 121 *kakekotoba* „cuvânt-pivot" 63 *kakemono* (rulou vertical [de agăţat în firide]) 166, 189

Kakinomoto no Hitomaro (poet) 65 Kamakura (budism) 130 Kamakura (oraşul) 121, 129, 132, 133 Kamakura (perioada) 103, 117, 118, iai, 123, 125 – 128, 135, 139, 153, 154, 227, 235

Kamakura (sectele din perioada) i30 – i33

Kamakura (shogūnatul) 117, 120, 121, 128, 133, 136, 138, 143, 155 *kame* (oală de gătit) 21 *kami* (zeu şintoist) 23, 24, 26 – 28, 36, 39, 44, 71, 73, 77, 135, 169, 262 *kamigakari* (stare de extaz; posedare de către zeu) 26, 400 *kamikaze* „vânt trimis de zei" 135, 138, 139, 363

Kamo Mabuchi (savant) 260 – 262, 315 Kamo no Chemei (scriitor) 118, 119 *kana* (silabarul) 54, 55, 72, 80, 83 – 85.

91, 92» în 222

Kanagaki Robun (autor de cărţi umoristice) 289, 307

Kanami (actor) 143, 144, 147, 152 *kana-zoshi* (cărţi *kana*) 222, 223 *kanga* (manieră chineză de pictură) 188, 197

Kannon Kudara (gen de sculptură în lemn) 49, 51

Kannon *v*. Kannon Kudara Kano (şcoala de pictură –, gruparea) 188 – 191, 211, 238, 239, 318 Kano Eitoku 188, 190, 191, 193, 211, 213

Kano Masanobu 188, 211 Kano Mitsunobu 211 Kano Motonobu (pictor) 188 Kano Tanyu (pictor) 211 *kanzen choaku* „virtutea e răsplătită, iar viciul pedepsit" 277 *karamono* (articole chinezeşti de import) 159

kare-sansui „peisaje uscate" 170, 171 *karma* 37, 131

karyukai (universul gheişelor, numit „lumea florii şi a sălciei") 245 *katakiuchi* (vendetă) 254

Katsura (Palatul Izolat) 217, 218, 390, 391» 393

katsureki „istorie vie" (gen de piesă *kabuki*) 323

Katsushika Hokusai (pictor) 243, 272 – 276, 412

Kawabata Yasunari (romancier) 356, 357» 371» 373 – 376, 411 Kawakami Otojiro (om politic liberal)
323
Kawakami Togai (pictor) 316, 317 Kawatake Mokuami (dramaturg) 323 Keene, Donald (niponolog, scriitor) 144, 230, 361
Keiji Nakazawa (scriitor) 412 Kenchoji (templul) 133 Kenyusha (Societatea Prietenilor Pietrei de Cerneală) 313 *Kesa şi Morito* (nuvelă de Akutagawa) 345» 346
kessai (purificare externă înaintea vizitei la sanctuar) 24
ki (aprox „Eter”, „substanţă”) 208, 209, 249
Ki no Tsurayuki (poet) 81, 83 – 85 Kierkegaard, SOren 367 *Kimi ga Yo* „Domnia Maiestăţii Sale” (imnul Japoniei) 322 Kishi Nobusuke (om politic) 397 *Kissa yojoki* (*Carte despre cum să-ţi îmbunătăţeşti sănătatea bând ceai*) (de Eisai) 156
Kitagawa Utamaro (pictor) 241 – 244, 276, 379
Kitano (templul) 199 Kitayama (epoca) 141, 143, 150, 152 *Kitchen* (roman de Yoshimoto Banana) 415, 416
koan (problemă zen de logică) 131, 132 Kobayashi Ichizo (om de afaceri) 352 Kobayashi Masaki (regizor) 385, 386 Kobayashi Takiji (scriitor) 348 Kobo Daishi („Marele învăţător Kobo”) 72 *v. şi* Kukai Kofukuji (templul) 120 *kofun* (tumul de pământ şi piatră din epoca mormintelor) 30
kogaku-ha 249 *v. şi* Şcoala de Studii Antice
Koguryo (stat din Peninsula Coreeană)
32 f2
Kojiki (însemnarea unor întâmplări de demult) 27, 29, 44, 55, 56, 62, 259 v. şi Motoori Norinaga Kokinshu (Antologie de poeme vechi şi noi) 80 – 83, 123, 173, 212, 315, 322, 372
kokkeibon (cărţi umoristice) 276, 307 *Kokoro* (roman de Sōseki) 338 *kokugaku-ha* (Şcoala de Studii Naţionale) 257, 260
kokumin-geki (teatru „pentru popor”) 352

kokusui hozon „păstrarea esenţei naţionale” 301
kokutai (entitate statală naţională) 280, 306, 307, 329, 330, 355, 365, 378, 402 Komeito (Partidul Guvernării Curate) 401
koshoku (proză de ficţiune erotică) 223 *kosode* (kimono cu mâneci scurte) 214 *koto* (ţiteră japoneză) 119, 321 Kreisler, Fritz 344
Kubilai Han (căpetenie mongolă) 108 Kudara Kannon *v*. Kannon Kudara *kugutsu* (păpuşari) 230 Kukai (Kobo Daishi „Marele învăţător Daishi”) (cleric) 72, 75, 78, 80, 93, 129, 248
Kumamoto (grupul) 303 *kura* (construcţie „hambar”) 34 Kuroda Seiki (pictor) 319, 320, 340 Kurosawa Akira (regizor) 179, 345, 380, 381, 384, 385
Kusunoki Masashige (erou samurai) 137, *39» 339
Kuya (preot rătăcitor) 125, 226 *kyogen* „cuvinte nesocotite” (formă de teatru comic) 150, 226 *Kyuri zukai* (Despre *folosul castraveţilor*) (scriere de Robun) 308
La Fleur, William (profesor de studii religioase) 118
Laudă umbrelor (de Tanizaki) 372, 373 Le Corbusier 389, 394 legalizarea creştinismului 302 *Legământul călcat* (*Hakai*) (roman de Shimazaki Toson) 333 Lenin, Vladimir Ilici 347, 366 Levi, Antonia (profesoară de istorie japoneză) 415
Liberal (Partidul) (Jiyuto) 296 Liberal (Teatrul) 350 Liberal Democrat (Partidul) 395, 417 *Locuinţele japoneze şi împrejurimile lor* (de Edward Morse) 392 Lu Vii (autorul lucrării *Cha Ching*) 278 *Lucrarea clasică despre ceai* (*Cha Ching*) (de Lu Vii) 278
MacArthur, Douglas (general american)
363, 364
Madama Butterfly 352 *Madame de Sade* 387 Maekawa Kunio (arhitect) 394, 395 *magatama* (piatră preţioasă în formă de semilună, însemn monarhic) 28 Măhăvana (secta budistă) 37, 38, 49, 57, 69 – 72, 74, 94 Mailer, Norman 367 *makoto* „sinceritate” 26, 82, 83, 315 *mandala* (diagrama cosmică) 73, 74, 77 *manga* (benzi

desenate) 411, 412 *Manyoshu* (*Culegerea frunzelor fără număr*) (florilegiu) 62 – 65, 67, 80 – 82, 84, 123, 260, 262, 315 *mappo* „cele din urmă zile ale legii budiste/ale budismului” 93, 94, 96, 106, 120, 126, 128, 130, 156 Marco Polo 41

Marea fertilităţii (tetralogie) 407 *Marea învăţătură* (*Ta hsiâeh*) (lucrare chineză clasică) 209 *Marea oglindă* (*Okagami*) 92, 93 Marea Reformă *v*. Reforma Taika Marea Sferă de Prosperitate Mutuală din Asia de Est 359 Maruyama Masao (profesor) 354 Maruyama Okyo (pictor) 271, 273 Marx, Karl 366 marxism 340, 347

Masao Miyoshi (profesor de literatură comparată) 357, 404 Masaoka Shiki (poet) 315, 319 Mason, Luther (muzician) 321 *Matsukaze* (piesă *no*) 147, 148 Matsunaga Hisahide (*daimyō*) 198 Matsunaga Teitoku (poet) 235 Matsuo Basho (poet) 235 *matsuri* „festival” 24 Maupassant, Guy de 332 Meiji (Constituţia) 296, 305, 306, 331, 355» 365

Meiji (perioada) 268, 269; artă 316 – 319; construcţii 290; modă 288, 289; literatură 307 – 316; muzică 319 – 322 Meiji (Restauraţia) 13, 182, 260, 272, 284, 293, 302, 307, 312, 314, 319, 322.

325» 388

Meiji (împăratul) 284, 327, 334 Meirokusha (Societatea Meiji 6) 291, 293» 295, 317

Mellen, Joan (critic american de cinema) 386

„Mesteacănul Alb” (*Shirakaba*) (grup de autori) 339 – 34 i *michiyuki* „călătoria îndrăgostiţilor” 232, 233

Mifune Toshirō (actor) 381 Mill, John Stuart 296 Miller, Arthur 387 Mimana (avanpost militar) 32, 42 Minamoto Yoritomo 103 – 106, 113, 115 – 118, 120, 121, 124, 128, 136, 148, 149 Ming (dinastia chineză) 12, 142, 164, 174, 231, 249, 309

minken (Mişcarea pentru drepturile poporului) 295

Minobe Tatsukichi (profesor, iniţiatorul teoriei „împăratul-organ”) 355, 356 *minpon* „poporul este fundamentul”.

329
minshu „poporul este suveranul” 329 *Minyusha* (Societatea Prietenilor Poporului) 300, 301
Miroku (Buddha din Viitor) 38, 49, 50
Mişcarea de studii naţionale 260, 262, 263, 271
Mişcarea pentru drepturile poporului v. *minken*
Mishima Yukio (scriitor) 256, 346, 387, 402 – 407
Mito (gruparea/şcoala) 9, 259, 260, 279, 280
Mitsubishi (cartel) 366 Mitsui (cartel) 366
miyabi „rafinament curtenesc” 82, 146 Miyake Setsurei (filosof) 301, 315 Mizoguchi Kenji (regizor) 379, 384, 385 *Moartea unui comis-voiajor* (de Arthur Miller) 387
Momoyama (arta) 190, 191, 197 Momoyama (castele) 182, 190 Momoyama (epoca) 182, 183, 187 – 191, 193» 195 – 197» 208, 212, 213, 215 *v. şi* Azuchi-Momoyama (epoca) mongolii 108, 129, 133 – 136, 138, 142, 363 *mono no aware* „sensibilitate faţă de lucruri” 82, 83, 88, 261, 372, 375, 378, 383
monogatari „poveste” 83, 86, 90 – 92 *monomane* „imitarea lucrurilor” 145 Montesquieu 265
Mori Ogai (scriitor, traducător şi critic) 33 i» 339
Morita Kanya (impresar) 323 mormintelor (epoca) v. *kofun* Moronobu *v*. Hishikawa Moronobu Morse, Edward S. (orientalist american) 392
Motoori Norinaga 24, 260 – 263 Mozart, Wolfgang Amadeus 322 *mugen* „vis fantomatic” (piesă de teatru) 148
mujo „trecere, efemeritate” (în budism) 123
mu-kydkai „fără biserică” (mişcarea)
305
Murasaki Shikibu (scriitoare) 87, 89.
243
Murata Shuko (sau Juko) (iniţiator în domeniul ceremoniei ceaiului) 159 Muroji (templul) 75, 77
Muromachi (perioada) 160, 169, 172 – 175, 188 – 191, 268, 270 Mushanokōji Saneatsu (şeful grupării „Mesteacănul Alb”) 339 – 341 Muso Sōseki (preot zen) 170

Mussolini, Benito 254 *musumeyaku* „roluri feminine” 352
Nagai Kafū (scriitor) 334 – 367, 370 Nagasaki (oraşul) 178, 185 – 187, 201204, 235, 259, 264, 266, 270, 278.
363
Nagashino (bătălia de la) 179 Nakae Toju (erudit) 248 Nakayama Miki (fondatoarea cultului Tenrikyo) 400
namban „barbarii din sud” 178, 183, 186, 187
Nara (budismul) 56, 57, 120 Nara (oraşul) 45, 46, 49, 50, 52 – 54.
57» 59» 68» 75» 78» 86» 9°» lo8» 1: L9» 120, 153, 159, 189, 212 Nara (perioada) 54, 56, 61, 67, 71, 73, 79, 82, 84, 113, 120, 123, 129, 213, 412
Naruse Mikio (regizor) 383 Natsume Sōseki (scriitor) 337 naturalism 332, 333, 351, 368 neerlandistică (studii olandeze) 263 – 265, 291, 316 v. şi *rangaku nembutsu* (invocaţie spre slava lui Amida) 93, 94, 125 – 127, 129 *v. şi* Amida *nembutsu odori* (dansul [folcloric] *nembutsu*) 226, 227
neoconfucianism 132, 208 – 211, 247 – 250, 259
neolitic (noua epocă a pietrei) 15, 16, 69 neopercepţionişti (sau neosenzualişti)
358» 357» 388» 373 neoşintoism 26, 257, 263, 278 Nichiren (budismul de tip) 127 – 130, 401
Nihon (sau Nippon) 41 *Nikon Shoki* (sau *Nihongi* [*Cronicile Japoniei*]) 27, 29, 43, 44, 55, 56, 62, 69, 90, 91, 259, 262
Nijo (Castelul) 216 Nijo Yoshimoto (curtean) 154 *nikki* jurnal intim” 83 Nikko (municipiu) 218, 219, 390, 391 Ninigi (nepotul zeiţei Soarelui) 28, 29 *ninjo* „sentimente umane” 224, 232, 311, 382
Nintoku (împăratul) 32 Nippon *v*. Nihon *nishiki-e* (tipar multicolor, „imaginebrocart”) 240
no (teatrul) 105, 143 – 147, 150, 152, 154, 226, 319, 321, 322, 351, 383; al lui Mishima 387 Noami (consilier shogūnal) 157 Nobel (Premiul – pentru literatură) pentru Kawabata Yasunari 356, 374 Nobel (Premiul – pentru

literatură) pentru Ce Kenzaburō 411 Nogi Maresuke (erou al Războiului Ruso-Japonez) 339, 340 noi culte (*shinko shukyo*) 399 – 401 *Noi teze/planuri* (*Shinron*) (carte de Aizawa Seishisai) 279 Noma Hiroshi (romancier) 377 *Nonomiya* v. *Sanctuarul din câmpie Nori în derivă* (*Ukigumo*) (de Futabatei Shimei) 312, 313, 332 Noua Ordine în Asia de Est 200, 359 *Nu mai sunt uman* (*Ningen shikkoku*) (de Dazai Osamu) 369

O călătorie pe jos (*Hizakurige*) (de Jippensha Ikku) 277

O călătorie pe jos prin ţările din Occident (Seiyo dochu hizakurige) (de Kanagi Robun) 307 O experienţă personală (Kojinteki na taiken) (de ce Kenzaburō) 410 O poveste de primăvară cu flori şi sălcii (Karyu shunwa) 308 Observaţii despre istorie (Dokushi yoron) (de Arai Hakuseki) 259 Ocolul Pământului în optzeci de zile (de Jules Verne) 308

Octupla cale nobilă (a budismului) 37

Oda Nobunaga (căpetenie militară) i75” i77» 179* 18 l> i8 a, 188> 19°> 197 – 199, 206, 211 Ce Kenzaburō (scriitor) 402, 409 Oficiul de Studii Barbare 291 Ogata Kenzan (olar şi pictor) 214 Ogata Korin (pictor) 213 – 215 Ogata Soken (pictor) 214 *Oglinda cuprinzătoare a ţării noastre* CHoncho *tsugan*) 259 Ogyu Sorai (savant din Şcoala de Studii Antice) 257, 258, 260, 265 Oishi Kuranosuke (căpetenia celor patruzeci şi şapte de *ronin*-i) 251, 252, 254, 256

Okakura Tenshin (şeful Şcolii de Artă din Tokyo) 318, 319 *okashi* „amuzant, caraghios” 88 Okuma Shigenobu (om de stat) 295, 296, 298, 299, 302

Okuni (creatoarea teatrului *kabuki*) 226, 227

olandezi 178, 187, 201, 203, 259, 263 – 266, 270, 271, 274, 278, 279, 282, 291, 317; Şcoala de Studii Olandeze (neerlandistică) 263, 264 Omori (sit arheologic din epoca Jomon) 17» 392

Ōmura Sumitada (*daimyō* creştin) 178 *onnagata* (interpret de sex masculin în roluri feminine) 228, 414, 415

Ooka Shohei (scriitor) 376 Opiului (Războiul) 280, 282 *Orfeu şi Euridice* 351 Osanai Kaoru (scriitor, om de teatru) 350, 35 i *otokoyaku* (actriţe în roluri masculine) 35 a

Ozaki Koyo (scriitor) 313 – 315, 318, 330 Ozu Yasujiro (regizor) 350, 381, 383

Pactul de securitate mutuală cu Statele Unite ale Americii 395, 397 Paekche (Paekje) (stat din Peninsula Coreeană) 32, 36, 42 Palatul Izolat Katsura 217, 390 paleolitic (epoca veche a pietrei) 15

Papa Grigore XIII 185 paravan de ceremonie *v*. paravane paravane 28, 61, 100, 110 – 112, 157, 158, 162, 183 – 186, 189, 190 – 194, 197» 213 – 215, 218, 393 paravane pictate *v*. paravane paravanele *namban* 184 – 186 *Paravanul cu irişi* (operă a lui Korin) 214, 215

Paravanul de la I sc. 214 *Paravanul Genji* 213, 214 *Paravanul Matsuura* 195, 196 Parker, Geoffrey (istoric britanic) 179 Partidul Comunist Japonez 347, 365 Partidul Patriotic (*Aikokusha*) 295 Partidul Progresist (*Shimpoto*) 296 Pavilionul de Argint (*Ginkaku-ţi*) 151, 152

Pavilionul/Templul de aur (*Kinkaku-ţi*)

151» 405

Pearl Harbor 359 – 361 Perry, Matthew (comandantul escadrei de „nave negre”) 282, 283, 291, 316, 321

persecuţiile anticreştine 184, 187, 200, 202, 203, 264

Phaeton (incidentul) 278 pictura (arta picturii) 38, 46, 50, 51, 59, 61, 77, 89, 95, 98, 109 – 111, 113, 116, îai, 13 a, 157, 159, 16 a, 164, 169, 17 a, 184, 185, 187 – 191, 193, 307, 211 – 215, a38» a39, a44» 266, 268, 270 – 273, 276, 315 – 319» 338» 341, 373, 374, 379» 4 i3, 4 i8 pictura *bunjin* 317 pictura chineză 268 pictura colorată 189 pictura de gen 192, 193, 238, 239, 240 pictura de paravan 213 pictura de rulou 336 pictura imprimată 379, 391, 413 pictura monocromă 150, 160, 162, 164, 169, 170, 17 a, 188, 189, 191, 370, 272

pictura monocromă chineză 188 pictura monocromă *kanga* 188, 197 pictura monocromă Yuan 188

pictura *namban* 184, 185 pictura narativă pe rulouri

188 pictura *sumi-e* (cu „stropi de cerneală”) i7 a» 373
pictura Tosa 188
Plapuma (*Futon*) (roman de Tayama Katai) 333
Pledoarie în favoarea educaţiei (Gakumon no susume) (de Fukuzawa Yukichi) 291
Ploaia neagră (*Kuroi ame*) (roman de Ibuse Masuji) 378
politică de izolare (naţională) 187, 200 – 202, 206, 219, 247, 264, 266, 267, 278, 279, 281 – 283 v. şi *sakoku* portughezii 176 – 180, 183 – 187, 202, 203, 264, 270
postimpresionişti 213, 341 *Povestea clanului Heike* (*Taira*) 104 *Povestea lui Genji* (*Genji monogatari*) 87 – 91, 100, 105, 110, 125, 146, 173, 213, 243, 260 – 262, 352, 372, 374, 400
Povestea tăietorului de bambus (Taketori monogatari) 83 Povestea unor avuţii înfloritoare (Eiga monogatari) 91 – 93
Poveşti de la I se (I se monogatari) 86.
173, 214, 37 a
Prietenii (piesă *no* de Yukio Mishima)
387
Prietenul poporului (Kokumin no tomo) (revistă) 300, 301 primitivismul 341
Principii cardinale ale entităţii noastre statale naţionale 355 Principiile morale ale Orientului şi tehnologia Occidentului 338 Pubela literară (Garakuta bunko) 313
Qin (dinastia chineză) 18
raigo (gen de pictură) 94 – 96 *rangaku* (neerlandistică; studii olandeze) 263, 266, 272
Rashōmon (film de Akira Kurosawa) 380
Rashōmon (nuvelă de Akutagawa Ryunosuke) 345
Războiul din Coreea (1950 – 1953) 366 Războiul din Pacific 359, 361, 394 Războiul Onin 13, 151, 164, 173, 174, 181, 193
Războiul Ruso-Japonez 327, 332, 333, 339
Războiul Sino-Japonez (1894 – 1895) 310, 324, 331

Războiul Sino-Japonez (1937 – 1945) 358 – 359
Râul Sumida (*Sumidagawa*) (roman de Nagai Kafū) 355
Reforma Marii Schimbări *v*. Reforma Taika
Reforma Taika (Marea Reformă/Reforma Marii Schimbări) 13, 44 – 46, 49, 55, 73
rekishi monogatari „povestire istorică” 9 i *renga* „versuri legate” 62, 89, 122, 150.
153, 155, 357, 375 Reni, Guido 403
Revista Meiji 6 (Meiroku Zasshi) 291, 293
Îi „principiu” 208, 209 Richie, Donald (niponolog, scriitor şi regizor) 383
Rinzai (secta zen) 132, 156 Ritsu (secta budistă) 129 *Robinson Crusoe* 308 Rodriques, João („Rodriques Tălmaciul”) (preot iezuit) 184 *Rokumeikan* (Palatul Strigătului de Căprioară) 389
roman la persoana întâi (*watakushi shosetsu*) 331 – 333, 34 i, 344, 38, 369, 38 a, 403
romantismul 331 – 333, 414 *Romeo şi Julieta* 387 *ronin* („samurai fără stăpân”) 9, 251256, 259, 284, 339, 380, 381, 385, 386, 388
Roosevelt, Franklin 359, 360 Roşi, Giovanni Vittorio (coregraf italian) 351
Rousseau, Jean-Jacques 296 *Ruloul Ban Dainagon* 111 *Ruloul Ippen* v. *Ruloul Sfântului Ippen Ruloul mongol* 135 *Ruloul Sfântului Ippen* 127 *Rulouri cu animale* 113, 114, 270, 412 rulouri orizontale de pictură narativă 89, 110, 111, 166, 192, 213 *Rulourile Genji* 111 – 113, 243 Ryan, Marleigh (niponolog) 407 Ryoanji (templul) 171, 172 Ryūkyū (arhipelag) 41, 196, 200, 219, 230
sabi „singurătate, izolare, tristeţe” 123, 124, 154, 172 Saga (împărat) 78, 80 Sagano (localitate) 146 Saicho (călugăr budist, fondator al şcolii budiste Tendai) 72 Saigo Takamori (om politic) 294 Saigyo (preot budist, poet) 122, 123, 154, 235
Saihoji (templul) 170 Saikaku 220, 222 – 226, 232, 235, 236, 238, 241, 276, 277, 302, 313, 330 *v. şi* Ihara

Saikaku Saitō Dosan (*daimyō*) 206 Sakata Tojuro (actor *kabuki*) 229, 231 *sakoku* „ţară închisă” (literal, „[ţară] asigurată cu un lanţ”) 200, 281 *v. şi* politică de izolare (naţională) *samisen* (instrument muzical) 196, 230, 231, 246, 321, 334

Sanctuarul din câmpie (Nonomiya) (piesă no) 146 – 148

Sanctuarul din I sc. 28 – 29, 146, 390, 391 *sangiri* „păr tuns” (tip de piesă *kabuki*) 323

sankin kotai „prezenţă alternativă [la Curtea din Edo]” (sistem de control aplicat seniorilor feudali) 205 *Sansho vechilul* (*Sansho dayu*) (film de Mizoguchi Kenji) 384, 385 Sansom, Sir George (istoric) 72, 206, 276, 316 *sansui* „picturi cu munţi şi ape” 160 Sartre, Jean-Paul 367, 368 *sarugaku* „muzica maimuţei” 143, 144, 153» 154

Sasaki Doyo (daimyō) 157 Sasamegoto (Cuvinte rostite în şoaptă) (de Shinkei) 154

Satomi şi cei opt câini (Nanso Satomi hakkenden) 277

satori „iluminare [zen]” 130 – 132, 172, 209

Satsuma (conducători) 296 Satsuma (domeniu seniorial) 283, 284, 293, 294, 306

Satsuma (Revolta din) 294 Satsuma-Choshu (gruparea) 294.

295» 307

Schodt, Frederik (scriitor şi traducător) 4 i3

Scott, Sir Walter 308 scriitori proletari 340, 347, 348, 355, 388, 387

secte budiste 38, 56, 69, 70, 75, 120, 121, 126 – 130, 132, 142, 156, 175, 177, 207 secte metafizice 26, 38, 56 secte religioase 26, 38, 57, 59, 70, 75, 126, 129

Sei Shonagon (scriitor) 88, 89 Seidensticker, Edward (scriitor şi traducător) 334

Seikyosha (Societatea pentru Educarea Politică) 301, 302

Sekigahara (bătălia de la) 176, 202, 204

Sen no Rikyu (maestru al ceaiului) 196, i97> i99>

212
sencha (infuzie de ceai) 278 Senkaku (preot budist Tendai) 123 *seppuku* (sinucidere rituală prin spintecarea pântecelui) 251, 253, 402 v. şi *harakiri* serviciul militar obligatoriu universal (1873) 286
Sesshu (pictor) 123, 164 – 169, 171, 174, 188, 190, 191
sewamono (piesă domestică, contemporană) 231, 323, 382
Shakespeare, William 311, 350, 351 *shakubuku* „a frânge şi a supune" (metodă de prozelitism) 401 Sharaku 244, 245, 276 *v. şi* Toshusai Sharaku *shasei* „descriere realistă" 315 Shiba Kokan (pictor) 271 – 273, 276, 316 Shiba Shirō (scriitor) 309 Shiga Naoya (scriitor) 339, 341, 370 *shimai* (tip de dans dintr-o piesă *no*) 147
Shimazaki Toson (scriitor) 333 *shimpa* (noua şcoală de teatru) 323, 349 *shin* (spiritul omului sau voinţa sa de a acţiona) 249
shinden (reşedinţă aristocratică) 98, 99, 100, 110, 158, 169, 172, 189 *shingeki* (teatru modern) 350, 351, 353, 386 – 388
Shingon „Cuvântul Adevărat" (secta budistă) 72 – 75, 93, 94, 128, 129, 133
shinigurui „înverşunare aducătoare de moarte" 256
shinju „dublu suicid" 382 Shinkei (preot budist şi poet) 154, 160 *Shinkokinshu* (*Noul Kokinshu*) (antologie de versuri) 122 – 124, aia> abi Shinran (gânditor religios) 126 – 128, 248
Shirakaba (revistă literară) 339 – 341 *shishi* „bărbaţi cu ţeluri înalte" (samurai) 284
Shishinden (vechiul palat imperial din Kyōto) 76
shite (protagonist într-o piesă *no*) 144, 146, 147
shoin (tip de încăpere) 158, 159, 189, 215 – 218
Shokokuji (templul zen) 162, 164, 174 *shomin-geki* (dramă populară) 350, 381 Shomu (împăratul) 56, 57, 61, 68 Shosoin (Muzeul) 60, 61, 189, 412 Shotoku (prinţul) 39, 40, 42 – 44, 46.

48, 49» 55» 59» 78» 93, *34 Showa (Restauraţia) 346, 353 Shubun (pictor) 162 – 164, 188, 189
Shune (preot) 124, 125 *shunga* (picturi erotice) 413, 414 Sibley, William (niponolog) 341 Sidotti (misionar italian) 265 Silla (stat din Peninsula Coreeană) 32, 4 a
Sinucideri din dragoste la Sonezaki (*Sonezaki shinju*) (piesă de Chikamatsu Monzaemon) 231 – 233 sistemul de împărţire egală a terenului 44
Smiles, Samuel (traducător) 308 Soami (pictor) 157, 171 Socialist (Partidul) 327, 395 Societatea Meiji 6 291, 293, 317 Societatea Naţiunilor 353 Societatea pentru o Nouă Literatură Japoneză (*Shin-Nihon Bungakkai*) 368
Societatea pentru Preţuirea Picturii (*Kangakai*) 318
Societatea Scutului (*Tate no Kai*) 406 Sogi (poet) 123, 154, 155, 235 Soka Gakkai (Societatea Creării de Valoare) 401, 402 solii din epocile Sui şi Tang 41 Song (pictura) 127, 162, 188 *sonno* (venerarea împăratului) 280 Soto (secta budistă zen) 132 Spencer, Herbert (sociolog, psiholog) a98, 300, 301
Sui (dinastia chineză) 35, 39, 41 *sui „*şic, distincţie, bun-gust” 276 v. şi *tsu sumi-e* (pictură monocromă, în tuş) 132, 160, 171, 172 Suprarealism 357
Surorile Makioka (de Tanizaki Jun’ichirō) 371, 372, 375 *Surorile Makioka* (roman de Tanizaki Jun’ichirō) 371, 372, 375 Susanoo (zeul furtunii) 27, 28 *Sutra Lotusului* 69, 70, 129, 130 Suzuki Harunobu (pictor) 240, 241 şamanism 22, 26, 400 Şcoala de Artă Industrială 317, 318
Şcoala de Studii Antice 249, 250, 257, 260, 278 v. şi *kogaku-ha* Şcoala de Studii Naţionale (*kokugakuha*) 257, 260, 278, 279, 315 şintoistă (secta) 399
Tachibana no Hayanari (conducător de solie) 78
Taiheiki (Cronica Marii Păci) 137 – 139, 230
Taira (clan cu ascendenţă princiară) 103 – 109, 113, 115, 117, 118, 120, 121, 124, 148, 149
Taira no Kiyomori (conducător de clan) 104, 106, 107, 109, 113, 117 Taira no Masakado (personaj) 104 Taisho (democraţia) 326, 328, 337, 339, 342 – 344, 346,

352 Takarazuka (teatrul de revistă) 352, 353, 4 i5
takatsuki (vas cu picior) 21 Takemoto Gidayu (cântăreţ la teatrul de marionete) 231
Takemoto-za (teatru de marionete) 231 *Taketori monogatari* (*Povestea tăietorului de bambus*) 83 Takizawa Bakin (scriitor) 277 Tang (dinastia chinezească) 35, 41, 42, 44, 45, 49, 50 – 52, 54, 59, 78, 79.
107, 108, 155, 208, 278 Tango Kenzo (arhitect) 395, 396 Tanizaki Jun'ichirō (scriitor) 334 – 336.
35 i, 37! – 373, 375 *tanka* (poem scurt) 314, 315, 319 tantrism 71, 72 taoism 72, 119
tătarigami (spirite răuvoitoare) 26 *tateana* (locuinţe semiadâncite) 18 Taut, Bruno (arhitect german) 390, 391, 393
Tawaraya Sotatsu (pictor) 211 Tayama Katai (scriitor) 333 teatru de marionete 229 – 231, 233 – 235, 246, 251, 253, 254, 277, 302, 322, 336, 337» 382, 418 *v. şi* teatru de păpuşi; *bunraku*
Tăcere (*Chinmoku*) (roman de Endō Shūsaku) 203, 204
teatru de păpuşi (*bunraku*) 226, 229 – 231, 233, 235, 321, 322, 336 Teatrul Imperial din Tokyo 351 Teatrul Literar (*Bungakuza*) 386 Teimon (şcoala poetică) 235 Temmu (împăratul) 49, 57 Tempyo (epoca) 13, 56, 57, 59, 60, 61, 77, 120, 121
Tendai (secta budistă) 69 – 71, 75, 94, 123, 125, 126, 128, 129 *termo* „împărat" 36
Tenrikyo (cult fondat de Nakayama Miki) 400
teoria „împăratul-organ" (din Constituţia Meiji) 355
teoria despre călăreţii străini 32 *The Naked and the Dean* (*Cei goi şi cei morţi*) (de Norman Mailer) 367 Toba (preot budist) 113, 270, 412 *tocha* (concursuri de degustat ceaiul) 156
Toda Josei (om politic) 401 Todaiji din Nara (templul) 57 – 60, 120, 121
Toganoo (munţi) 156, 157 T5 jo Hideki (general, om politic) 364 Tokaido 274, 277, 307 Tokugawa (clanul) 200,

204, 213, 260, 280

Tokugawa (elita militară) 211 Tokugawa (epoca) 9, 184, 195, 197, 201, 204, 206 – 212, 214, 215, 217 – 220, 223, 225 – 228, 230, 232, 239 – 241, 243, 245 – 250, 253, 257 – 260, 262 – 268, 270, 272, 274, 276 – 279, 283, 292, 293, 297, 300, 306, 309, 310, 312, 315, 316, 318, 321, 322, 379, 382, 385, 388, 390, 400, 412, 413, 414, 418

Tokugawa (guvernele) 245, 247, 248, 258, 283

Tokugawa (legendele) 221 Tokugawa (literatura) 226 Tokugawa (regimul) 280, 286, 323 Tokugawa (shogūnatul) 182, 200 – 202, 204, 206, 208, 210, 211, 215, 216.

219, 250, 254, 258, 280 – 282, 284 – 286, 291, 294, 308, 316, 339 Tokugawa (societatea) 205, 216, 221, 250, 251, 257 Tokugawa (statul) 279 Tokugawa (stilul domestic) 393 Tokugawa Iemitsu (shogūn) 228 Tokugawa Ieyasu (căpetenie militară) 13, 175, 176, 201, 203 Tokugawa Yoshimune 265 Tokutomi Soho (scriitor şi jurnalist) 300 – 304, 325

torii „stinghie; mică poartă de lemn” 28, 29, 147

Tosa (domeniu seniorial) 293, 294 Tosa (provincia) 84 Tosa (şcoala de pictură) 188, 239 Tosa Mitsunobu (pictor) 188 Toshodaiji din Nara (templul) 59, 60 Toshogu din Nikko (sanctuarul) 218, 390» 391

Toshusai Sharaku (pictor) 243 – 245, 276

Toyotomi Hideyoshi (căpetenie militară) 175 – 178, 182 – 185, 187, 188, 197, 199, 201 – 203, 205, 206, 211213, 259

tozama (seniori feudali „din afară”) 204, 283

Tratatul de Pace de la San Francisco (1951) 366

Trecerea nopţii întunecate (*Anya koro*) (de Shiga Naoya) 341 „trei forme” de Buddha 38 *Treizeci şi şase de privelişti ale muntelui Fuji* (stampe de Hokusai) 272 *tsu* „tact, pricepere, iscusinţă” 276 v. şi *sui tsubo* (oală pentru depozitarea orezului uscat) 21

Tsubouchi Shōyō (scriitor şi traducător) 311 – 314, 33 i, 350 *tsure* „însoţitor” 144 *Tsurezuregusa* v. *Însemnări din ceasuri de zăbavă*

Turgheniev, Ivan Sergheevici 312
Ţara zăpezilor (*Yukiguni*) (de Yasunari Kawabata) 357
Uchimura Kanzo (scriitor) 304, 305, 325 *Ugetsu* (film regizat de Mizoguchi Kenji) 385
Ugetsu (*Ugetsu monogatari*) 384 *un* (clan aristocratic) 35, 44, 45 *ukiyo* („lumea plutitoare”) 221 *ukiyo-e* („picturi ale lumii plutitoare”) 184, 196, 238 – 241, 243, 245, 272, 273, 276
ukiyo-zoshi (cărţi ale „lumii plutitoare”) 222
Un tramvai numit dorinţă (de Tennessee Williams) 387
unificarea Chinei (sub dinastia Qin) 18 unificarea Chinei (sub dinastia Sui) 35 unificarea Chinei (sub dinastia Yuan) 133
unificarea Coreei 18, 42 unificarea Japoniei 18, 138, 173 – 176, 178, 180 – 184, 187, 191, 198, 207, 259, 355
Unii preferă urzicile (*Tade kuu mushi*) (roman de Tanizaki Jun’ichirō) 336 Universitatea Imperială din Tokyo 307, 311, 3 i3, 3 i4, 317» 328, 332, 337, 345, 355, 356.
Unkei („sculptorul-samurai”) 120, 121 Updike, John 410
Utamaro şi cele cinci femei ale sale (Utamaro o meguru gonin no onna) (film regizat de Mizoguchi Kenji) 379 Utamaro v. Kitagawa Utamaro uta-monogatari „povestea-poem” 86
Vairochana („Buddha Adevărului Absolut”) 57, 72 Van Gogh, Vincent 341 *Vasul-fabrică de conserve* (de Kani Kosen) 348 Vreme, Jules 308 Versailles (Tratatul de la) 328 versuri legate *v*. *renga Viaţa unei femei senzuale* (*Koshoku ichidai onna*) (de Ihara Saikaku) 224, 225
Viaţa unui bărbat care a trăit pentru dragoste (Koshoku ichidai otoko) (de Ihara Saikaku) 223, 224 Visul unei nopţi de vară 387 Vuietul muntelui (Yama no oto) (roman de Yasunari Kawabata) 374 – 376
Wa (ţara) 22 – 24, 31» 32» 39 *wabi* (estetica ceremoniei ceaiului) 160, 172, 196, 197
wabicha (ceai bazat pe estetica *wabi*) 160, 196, 197,

199
wagoto (stilul blând de interpretare în *kabuki*) 230
waka (poezie *Manyoshu* cu treizeci şi una de silabe) 62, 63, 65 – 67, 78, 80.
89, 110, 111, 122, 124, 148, 153, 155, 212, 215, 222, 235, 236, 302, 314, 357» 361
waki (personaj secundar într-o piesă *no*) 144, 146, 149 *wako* (piraţi japonezi) 142 *wakon yosai* „spirit japonez şi tehnică vestică” 281, 317
Wang Yang-ming (filosof neoconfucianist chinez) 249
Wilhelm II (regele Olandei) 282
Williams, Tennessee 387
Wilson, Woodrow 328
Wright, Frank Lloyd (arhitect) 391 – 393
Wu (împărat chinez) 130, 131
xilogravură 239, 290 Xuandi (împărat al Chinei) 22
Yakushi „Tămăduitorul” (Buddha) 38, 52, 57, 72, 77
Yakushiji din Nara (templul) 50, 52 Yamaga Soko (membru al Şcolii de Studii Antice) 250, 251, 253, 257, 279
Yamagata (domeniu seniorial) 237 Yamagata Aritomo (conducător Meiji) 326
Yamamoto Tsunetomo (samurai) 255, 256
Yamatai (teritoriu al reginei Himiko) 23, 30, 39
Yamato (artişti) 111, 213 yamato (limba) 81
Yamato (pictura) 109 – 112, 188, 190.
192, 197
Yamato (statul/curtea) 36, 41, 42, 45.
69
Yamato Hishikawa Moronobu (pictor) 239
yamazato „sat de munte” 119 Yayoi (epoca) 18 – 21, 28, 31, 34, 69 Yayoi (populaţia) 18, 19 Yayoi (vase) 20, 21, 31 *yin-yang* (dualismul chinezesc) 27, 197, 292
yojo „consonanţe” 124 Yosa Buson (pictor şi poet) 270, 271 Yoshida Kenko (poet şi călugăr) 139, 140, 372
Yoshimoto Banana (scriitoare) 415, 417 Yoshino Sakuzo (savant şi om politic) 328
Yoshino Sakuzo 328, 329 Yuan (dinastia chineză de

origine mongolă) 133, 157, 188 *yugei* „divertismente elegante” 219, 277 *yugen* „mister şi profunzime” 124, 125, 145, 146, 148

zaibatsu (cartel financiar) 328, 329, 365, 366

Zeami (actor *no*) 143 – 148, 152 zeiţa Soarelui *v.* Amaterasu zen „meditaţie” (secta budistă) 9, 119, 129 – 133, 142, 154 – 156, 158 – 160, 162, 164, 170, 172, 174, 188, 189, 191, 208, 209, 215, 236, 238, 249, 277, 405.

Zola, Emile 332

Zona de vid (*Shinku chitai*) (de Noma Hiroshi) 377, 378

zuihitsu „penel mobil” (miscelaneu) 89